ادب و آگہی

مجتبیٰ حسین

مکتبۂ افکار

تنقیدی مضامین

سلسلۂ مطبوعات مکتبۂ افکار

(۱۳)

۱۵/-

قیمت

[redacted]

مکتبۂ افکار
رابسن روڈ کراچی

ادب و آگہی

مجتبیٰ حسین

کتابت : منیر احمد دہلوی

طباعت : ریپلیکا پرنٹنگ پریس کراچی

تعداد : ایک ہزار

ناشر : مکتبۂ افکار کراچی

اپنے بڑے بھائی

سیّد مصطفیٰ حسین

کے نام

فہرس

(ج)

(د)

اِعتراف

آج جب میں یہ چند سطریں دیباچے کے طور پر لکھنے بیٹھا ہوں تو میرے دل میں یہ سوال رہ رہ کر پیدا ہوتا ہے کہ "تنقید نگاری" دیگر اصنافِ ادب کی طرح کون سا کام انجام دیتی ہے؟ تنقید نگار کے ادبی ذوق کی تسکین اور ترویج سے قطع نظر کیا لکھنے اور پڑھنے والوں کے لئے بھی یہ بنیادی طور پر غور و فکر کا سامان مہیا کرتی ہے؟ میں نے اس سوال کی طرف اس مجموعے کے ایک مضمون "نقاد" میں توجہ دلانے کی کوشش کی ہے یہاں ان باتوں کو دُہرانے کی ضرورت نہیں۔ اپنی بساط کے مُطابق میں

اعتراف

اس سوال کی مختلف نوعیتوں سے اُس مضمون میں بحث کر چکا ہوں اِس موقع پر یہ سوال ذرا مختلف صورت میں میرے سامنے آیا ہے۔

ادب زندگی پر غور و فکر کرنا سکھاتا ہے۔ تنقید ادب پر غور و فکر کرنا سکھاتی ہے۔ کیا بنیادی طور پر تنقید خود کوئی چیز ایسی نہیں دے سکتی، جو ادب سے ہٹ کر بھی فکر انگیز ہو؟ کیا تنقید نگاری کا کام صرف ادبیات کی تحقیق، تعبیر اور تشریح ہی تک محدود ہو جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنے قاری کو اکثر و بیشتر ادب ہی کے کھوج میں منہمک رکھتی ہے —! میری اپنی رائے یہ ہے کہ تنقید نگاری کا سروکار زیادہ تر انہیں امور سے ہوتا ہے۔ تنقید نگاری کے بارے میں یہ رائے ممکن ہے بہت سرسری معلوم ہو اور تنقید نگاری کے وقار کو اس سے صدمہ بھی پہونچتا ہو مگر معاملہ کچھ ہے ایسا ہی۔ میری رائے سرسری تو ہو سکتی ہے لیکن جہاں تک تنقید نگاری کے وقار کو صدمہ پہونچنے کی بات ہے میرا خیال یہ ہے کہ اس میں اس قسم کا کوئی اندیشہ نہیں ہے۔ تنقید نگاری ادب کی رفاقت کے سہارے ہی پروان چڑھ سکتی ہے۔ اس کا وقار ادب کے وقار کو قائم رکھنے اور دوسروں کے دلوں پر اُس کے وقار کے نقش کو اُبھارنے ہی میں ہے۔ دوسروں کی بابت تو میں نہیں کہہ سکتا .... مگر میرے لئے تنقید نگاری کی یہ ذمہ دارانہ نوعیت بڑی تقویت کا باعث ہوتی ہے۔ مجھے

اعتراف

اس طرح خود اپنی "قدر شناسی" اور اپنے سے بلند تر ناقدوں کی بزرگی اور ان کی تنقید نگاری کی سمت کو متعین کرنے اور سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ مجھے اس بات کا احساس ہے کہ تنقید نگاری کے "بلند تر فرائض" کا حوالہ دے کر بعض ادب دوست تنقید نگاری کے علوئے مرتبت کی طرف توجہ دلائیں گے۔ مگر سوال یہ ہے کہ یہ بلند فرائض کیا ہیں؟ ادیب اور شاعروں کی رہنمائی کرنا، اُن کے حقیقی مرتبے سے قاری کو آگاہ کرنا، نئے ادیبوں اور شاعروں سے قاری کو روشناس کرانا، ادب کے "فنی" اور نظریاتی مسائل سے بحث کرنا، کسی خاص فلسفۂ حیات کی روشنی میں ادبا اور شعراء کی تصانیف کو پرکھنا یا اُس خاص فلسفۂ حیات کی طرف اُن کو مائل کرنا؟ ان تمام باتوں سے تنقید نگاری کا تھوڑا بہت سروکار ضرور ہوتا ہے۔ مگر میں پھر عرض کروں گا یہ تمام "فرائض" ادب کے دائرے ہی میں رہ کر انجام دیئے جا سکتے ہیں۔ ورنہ صرف اپنے فلسفۂ حیات کے تحت ادب کو پرکھنا اور اس پر حکم لگانا تنقید نگاری کے حق میں کوئی بہت مستحسن بات نہ ہوگی۔ اس طریقۂ کار سے اُن "بلند تر فرائض" کا مفہوم کچھ اُلجھ کر رہ جائے گا۔ اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ ادب کی اپنی "بلندی" اُس کے اپنے حسن اور ادیب کے ذاتی تجربات کے "خوش اسلوب اظہار" کو نظر انداز کر کے تنقید کی کسوٹی اپنے طرزِ فکر اور اندازِ نظر کو بنایا جائے اور

اہمیت ادب کو نہیں بلکہ اپنے فکری معیار کو دی جائے !! پھر اس میں ایک دقت اور ہے۔ ادب کے تخلیقی اور فنی حسن کو نظرانداز کر کے تنقید نگار قاری کو ادب کی طرف کیونکر متوجہ کر سکے گا۔ قاری کی ہمدردی حاصل کرنا تنقید نگار کے لئے بے حد ضروری ہے ورنہ لکھنے والوں سے یہ تقاضا کہ وہ صرف ناقد کے نظریات کی تسکین کے لیے لکھتے رہیں، سارے تخلیقی عمل سے شدید بے خبری ہوگی۔ چنانچہ اب ناقد کے سامنے ایک اور مرحلہ بھی در پیش ہو جاتا ہے۔ لکھنے والوں کے ساتھ پڑھنے والوں کو سمجھنا اور ان کی اجتماعی زندگی سے فکری رجحانات کو اخذ کرنا اور ان رجحانات سے مرتب شدہ تاثرات اور ادب کے تاثرات میں ہم آہنگی تلاش کرنا۔ اس طرح تنقید نگاری ادب اور معاشرے دونوں سے ربط استوار کر کے غور و فکر کا کچھ سامان یقیناً مہیا کر سکتی ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ادبی تنقید نگاری ادب سے ہٹ کر خود کوئی اپنا وجود قائم رکھ سکتی ہے صحیح نہ ہوگا۔ وہ ادب کے حوالے ہی سے زندگی کی مختلف تہوں کو کھولنے اور آدمی کی پیچیدہ نفسیات کی مبہم، کم مبہم اور غیر مبہم تحریکات اور ترغیبات کی جستجو، تاویل اور تشریح کا کام انجام دے سکتی ہے۔ اس جگہ پہونچ کر میرے سامنے پھر وہی سوال آتا ہے کہ کیا تنقید نگاری ادب سے الگ ہو کر بھی ہمیں بنیادی

طور پر زندگی کے بارے میں (ادب کے بارے میں نہیں) غور و فکر کی طرف مائل کر سکتی ہے اور زندگی کے سرد و گرم کو جھیلنے میں ہمارا ساتھ دے سکتی ہے یا ادب کی طرح تزکیۂ نفس کا وسیلہ بن سکتی ہے!

مجھے اعتراف ہے کہ تنقید نگاری یہ کام اطمینان بخش اور کلی طور پر انجام نہیں دے سکتی۔ اسی لئے مجھے اُن مفکرین کی فکری بزرگی اور ادبی بصیرت تو تسلیم ہے جن کے نظامِ فکر کی توجیہہ میں ادب کا ذکر بھی جزوی طور پر آ گیا ہے مگر صرف محض ادبی تنقید نگاری کے توسط سے فکری بزرگی اور ادبی بصیرت پیدا کرنے کے دعوے میں قطعاً تسلیم نہیں کر سکتا۔ تنقید نگاری کو میں ادب کی تنقید سمجھتا ہوں اسے براہِ راست زندگی کی تنقید سمجھنے میں مجھے بڑی الجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ چنانچہ میں اولیت ادب کو دیتا ہوں، تنقید نگاری کو نہیں۔

آخر میں دو باتیں اور عرض کرنا چاہتا ہوں۔

اِس مجموعے کے دو مضامین "پریم چند" اور "اردو ناول کا ارتقا" سنہ ۵۴ء کے لگ بھگ لکھے گئے تھے میں نے ان میں بجز چند جملوں کے حذف اور اضافے کے اور کوئی تبدیلی نہیں کی ہے۔ ایک اور مضمون بھی جو اِس مجموعے میں "افسانوں کی پریاں" کے نام سے شائع ہو رہا ہے اُسی زمانے کا ہے۔ اس میں البتہ خاصی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ بات یہ

اعتراف

ہوئی کہ ایک مقامی ماہ نامے کے مدیر کا بے حد اصرار تھا کہ کوئی مضمون میں اُن کے رسالے کو فوراً دے دوں، خواہ پرانا ہی ہو۔ ان کی ہدایت کے مطابق بس اس بات کا خیال رکھنا تھا کہ مضمون کی نوک پلک درست کر دی جائے۔ چنانچہ میں نے نوک پلک درست کر کے یہ مضمون ان کے حوالے کیا۔ اسی لئے میں نے اسے نئے مضامین میں شمار کیا ہے۔ حالانکہ اگر اسی موضوع پر الگ سے لکھتا تو اس کا انداز ہی دوسرا ہوتا۔

دوسری بات لفظ "طنز" سے متعلق ہے یہ متفقہ طور پر تانیث کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا ہے۔ میں نے اسے تذکیر کے طور پر لکھا ہے۔ مجھے اس نوع کے جملے جیسے "اُس کی طنز بہت اچھی ہے" بہت خوش آواز نہیں معلوم ہوتے۔

مجتبیٰ حسین

کراچی ۲۸ فروری ۸۳ء

۱

- نقّاد
- ادب میں نظریے کا مصرف
- نئی اور پرانی نسل
- اُردو میں بچّوں کا ادب

نقّاد

کوئی بھی ادیب ناقد کے لئے نہیں لکھتا۔ وہ اپنے لئے لکھتا ہے اور دُوسرے عام پڑھنے والوں کے لئے۔ یہ الگ بات ہے کہ کس حد تک اُس کی تخلیق اپنے لئے ہے اور کس حد تک دُوسروں کے لئے۔ یہ چیز خود ادیب کی ذہنی بیداری، اُس کے ذاتی میلانات، اُس کے انداز نظر، اُس کے شعور کی انفرادی اور اجتماعی تربیتوں اور اُن کی معاشرے سے ہم آہنگی یا غیر ہم آہنگی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کا فیصلہ خود ادیب ہی پر چھوڑ دینا چاہئے کہ وہ کس کے لئے لکھتا ہے؟

مگر ادبی تخلیقات کے سلسلے میں ایک بات تقریباً یقینی معلوم ہوتی ہے کہ لکھتے وقت ادیب کے پیشِ نظر ناقد نہیں ہوتا۔ اس کی اپنی ذات ہوتی ہے، یا وہ لوگ جن کے سامنے وہ اپنی تخلیقات کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ ادب کے ایک سرے پر لکھنے والا ہوتا ہے، دوسرے سرے پر پڑھنے والا۔ بیچ میں کسی تیسرے فریق کی گنجائش بظاہر نظر نہیں آتی۔

لیکن اگر ہم اک ذرا غور سے دیکھیں تو ان دونوں کے درمیان کسی نہ کسی کا وجود ضرور ملتا ہے ــــ کوئی نہ کوئی ہے ضرور! ــــ اور جب ہماری نظر ذرا جم جاتی ہے تو ہمیں ادیب اور قاری کے درمیان وہ عجیب الخلقت ہستی صاف دکھائی دینے لگتی ہے جسے نہ ادیب اپنانا چاہتا ہے نہ قاری ــــ یہ ناقد ہے، جو آج ہم سے اس قدر قریب آچکا ہے کہ ہم کم از کم اُس کے وجود سے انکار نہیں کر سکتے۔ اس نے بڑی محنت، بڑی زمانہ شناسی، کاوش، دوڑ دھوپ، تدبر اور ایک حد تک موقع پرستی سے آج ایک ایسا مقام حاصل کر لیا ہے کہ ہمیں اس ہستی سے مفر نہیں۔ ہم اس کی صحبت سے ہزار گریزاں ہوں، مگر اس کی صحبت میں بیٹھے بغیر چارہ بھی نہیں۔

جہاں ادب سے ہماری دلچسپی کچھ زیادہ بڑھی، ناقد کا قدم

درمیان میں آیا۔ ہم اس کے ساتھ چلنا نہیں چاہتے، مگر وہ ہمیں اپنے ساتھ لے چلنے پر مصر ہوتا ہے، اور ہم تھوڑے سے پس و پیش کے بعد اس کے ساتھ چل پڑتے ہیں۔ ہم اس کی نظر سے دیکھنا نہیں چاہتے مگر وہ ہمارے ہاتھوں میں موقع و محل کے لحاظ سے دوربین یا خوردبین دے دیتا ہے۔

اور جہاں تک ادیبوں کا تعلق ہے اُن کے حق میں اس کی قربت "دوگونہ عذاب" ہے۔ انہیں ہر چند ناقد کی حاجت نہیں، مگر وہ اس کی طرف سے آنکھ بند بھی نہیں کر سکتے۔ وہ جب قاری تک براہ راست پہونچنا چاہتے ہیں تو یہ ان کی راہوں میں کسی نہ کسی طریقے سے ضرور حائل ہو جاتا ہے۔ یہ ان کا دوست بھی ہے اور دشمن بھی، اور کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نہ دوست ہے نہ دشمن؛ وہ ایک ایسی "شئے" ہے جس کے بارے میں کوئی حتمی رائے مشکل ہی سے قائم کی جا سکتی ہے۔

ناقد کی شخصیت کی طرح ادیب اور قاری سے اُس کے تعلقات کی نوعیتیں بھی بڑی حد تک نازک شدہ ہیں۔ پھر بھی اُس نے نہ صرف یہ کہ ادیب اور قاری کے درمیان اپنی ایک اہم جگہ بنالی ہے بلکہ اس صنعتی اور تجارتی دور میں ایک قابلِ احترام ہستی بھی

بن بیٹھا ہے۔ بعض اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ ادیب اور قاری دونوں کا مُربّی، سرپرست اور رہنما ہے۔ وہ ان دونوں فریقوں کو یکجا کرتا ہے۔ ان کے جھگڑے چکاتا ہے، ان کے درمیان صلح صفائی کراتا ہے اور انہیں آپس میں مل کر رہنے کی تلقین کرتا ہے۔

آج صورت حال کچھ ایسی ہے کہ عام قاری کی رائے کسی مصنف کے لئے اتنی معتبر اور وقیع نہیں ہوتی جتنی کسی اچھے ناقد کی رائے۔ اسی طرح مصنف کی تصنیف کو عام قاری سے روشناس کرانے اور اس کا اعتبار قائم کرانے میں تصنیف کی خوبی اور تخلیقی گرفت کو اتنا دخل نہیں ہوتا جتنا ناقد کی تنقیدی سفارشات کو۔ ناقد کی یہ اہمیت اور ادب کے معاملات میں اس درجہ مداخلت ممکن ہے ہم کو مبالغہ آمیز نظر آئے، اور اس میں شک نہیں کہ اس کو تسلیم کر لینے سے ادیب اور قاری دونوں کی انانیت کو صدمہ پہونچتا ہے اور ادیب کی تخلیقی قوت اور اس کی اثر آفرینی اور قاری کے فہم و ذکا پر حرف آتا ہے۔

مگر آج ہم جس دور میں داخل ہو چکے ہیں، اس کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ہماری فکر اور ہماری پسند یا ناپسند کسی

صورت سے بھی ذاتی اور آزادانہ نہیں رہ گئی ہے۔ ہماری ذہنی اور فکری تعمیر جن عناصر سے مل کر ہوئی ہے ان میں اُن بے شمار انسانوں کے افکار، خیالات، نظریات، یہاں تک کہ احساسات درپردہ کارفرما ہیں جنہیں نہ ہم جانتے ہیں نہ پہچانتے ہیں اِسی طرح ان بے شمار اَن جانے انسانوں کی ذہنی اور فکری تعمیر میں ہمارا بھی ہاتھ ہے۔

اس تقریباً اجتماعی فکر کا سلسلہ جسے ہم معاشرتی فکر کہہ سکتے ہیں۔ ریلوں، موٹروں، ہوائی جہازوں، ڈاک اور تار، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے سلسلوں کے ساتھ ساتھ اور انہیں کی طرح پوری دنیا میں پھیلا ہوا ہے۔ ہماری فکری اثرپذیری تمام تر انفرادی میلانات اور معاشرتی، اخلاقی، مذہبی اور سیاسی اختلافات کے باوجود کسی منزل پر بھی ختم ہوتی نظر نہیں آتی۔

اس اجتماعی فکر کی دنیا میں ہم تنہا نہیں ہیں مگر انفرادی طور پر ہم تنہا ہیں۔ ہم لاکھوں انسانوں کی فکری زندگی میں تو شریک ہیں مگر ذاتی طور پر ہم ان سے بہت کم واقف ہیں، یا واقف ہو سکتے ہیں۔ ہم انہیں دیکھ نہیں سکتے۔ ہم ان سے مل نہیں سکتے۔ ہماری اجتماعی اور انفرادی زندگی کے مابین ایک خلیج حائل ہے،

جسے مشینوں نے فی الحال پاٹ دیا ہے۔ درمیان میں مشین آ گئی ہے جو فکری طور پر ہمیں ایک دوسرے سے متعارف کراتی رہتی ہے۔

یہ سچ ہے کہ یہ رشتہ بہت مصنوعی ہے اور اس دور کا المیہ بھی یہی ہے مگر تاریخی ارتقار کی یہ ایک ناگزیر منزل اور تقاضا ہے جسے ایک بڑے تغیر کا انتظار ہے جو انسانوں کی فکری قربت کو ممکنہ ذاتی قربت میں اگر بدل سکا تو انسانی زندگی کا ایک بالکل نیا دور شروع ہو سکے گا۔ جہاں آدمی تنہائی کے مہیب احساس سے شاید نجات پا سکے۔

خیر، آگے چل کر جو بھی ہو، اور ہما شرتی ارتقار جو راستہ بھی اختیار کرے ہمیں یہاں اس سے بحث نہیں، یہاں جو بات مدّنظر رکھنی ہے وہ یہ کہ ہماری زندگی کی ایک تلخ یا خوش گوار حقیقت، جو بھی سمجھئے، یہ ہے کہ ہم اپنی فکری ترقی کے لئے ایک دوسرے کے محتاج ہیں اور ہماری فکر صرف ہماری فکر نہیں ہے یہ خالص اور یکسر انفرادی نہیں رہ گئی ہے۔

فکر خالص کا وجود تو کسی دور میں بھی نہیں تھا لیکن آج تو اس میں اس قدر ملاوٹ ہے کہ اگر ہمیں یہ احساس نہ ہو کہ جو

کچھ ہم سوچ رہے ہیں، وہ واقعی ہمارا اپنا ذہن سوچ رہا ہے، تو شاید ہم اپنی فکر کو پہچان بھی نہ سکیں۔ ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر دوسروں کے خیالات سے برابر متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ صبح تڑکے اٹھ کر اخبار پڑھنے سے لے کر شام کو دن بھر کا کام چکا کر گھر لوٹنے تک ہم دوسروں کے خیالات کے طویل رشتوں سے بندھے رہتے ہیں۔ ہر قدم ہر موڑ پر خیالات کے ٹیلی فون لگے ہوئے ہیں، گھنٹی بجتی ہے۔ ہم "ریسیور" اٹھاتے ہیں۔ دوسرے سرے پر کوئی دوسرا ہم سے گفتگو کرتا ہے جسے ہم نہیں دیکھ سکتے۔ ہم اس کی باتیں سنتے ہیں، اپنی باتیں سناتے ہیں، اس کی رائے سے اتفاق یا اختلاف کرتے ہیں اور پھر گھر آکر سو رہتے ہیں۔

افراد کی عملی اور مادی زندگی کو مربوط کرنے، اور ان کے درمیانی فاصلے کو کم کرنے میں جہاں مشینوں نے ایک کار اہم سرانجام دیا ہے وہاں ادب اور فن کی دنیا میں ادیب اور قاری کو قریب تر کرنے میں یہی کام انجام دینے کی کوشش ناقد نے کی ہے۔ مشینوں کے ذریعے کتابوں اور رسالوں کے چھپ کر آجانے کے بعد ان کو تنقیدوں اور اشتہاروں کے ذریعے دوسروں تک پہونچانے میں اعلیٰ اور ادنیٰ ہر قسم کے ناقد کا ہاتھ ہے۔

یہ جو ہزاروں تبصرے، لاکھوں تعریفی اور تعارفی نوٹ، کروڑوں اشتہارات دن رات ہماری نظر سے گذرتے رہتے ہیں ہمارے خیالات کو کسی نہ کسی پیرائے میں متاثر ضرور کرتے ہیں' ان کا اگرچہ اصولی طور پر تنقیدوں میں شمار نہیں مگر یہ مصنف کی خوبیوں کو گنانے میں ایک نوع کی نیم تنقیدی یا خام تنقیدی کوشش ضرور ہوتے ہیں، اور کم از کم ناقد کے اس مقام اور اہمیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو آج اسے حاصل ہے۔ ان سے ناقد کے "رول" کا کچھ نہ کچھ پتہ ضرور چلتا ہے۔

اس تیز رفتار، ہنگامہ خیز، عدیم الفرصت اور ہر لمحہ وسیع سے وسیع تر ہوتی ہوئی دنیا میں ہمیں ادیب کی تصانیف تک پہنچانے میں ناقد سے بڑی مدد ملتی رہتی ہے۔ آج ہم نے اپنے ذوقِ جستجو اور تنقیدی بصیرت کو تقریباً ناقد کے حوالے کر دیا ہے۔ ہمیں اتنی فرصت نہیں ہے کہ ادب اور ادیب کے بارے میں اپنی رائے خود قائم کرنے کے لئے زندگی کی دوسری اہم اور فوری ضروریات سے منہ موڑ لیں اور نہ ہماری فکر پہلے سے کوئی غیر متاثر شدہ فکر رہ گئی ہے کہ ہماری رائے' ہمارا تنقیدی شعور صرف و محض ہماری اپنی رائے اور اپنا تنقیدی شعور ہو۔ ہم ادب کے ایک "ماہر خصوصی"

کی تلاش میں رہتے ہیں۔ ہمیں ادیبوں سے روشناس کرانے، ہمارے لئے کتابوں کو منتخب کرنے، حتیٰ کہ بعض اوقات ان کتابوں کو ہماری طرف سے پسند..... یا ناپسند کرنے کا کام ناقد کرنے لگا ہے۔

ناقد کا یہ "رول" کم و بیش ایک حاکم، ایک ایجنٹ اور ایک 'SALES MAN' کا ہو جاتا ہے۔ اور ہم ناقد کو اس سے تمام برگشتگی، بدگمانی، مخالفت کے باوجود غالباً اس روپ میں دیکھنا پسند نہ کریں گے۔ اس سے نہ صرف ہمارے اُس ادبی تصور کو ٹھیس لگتی ہے جو ہم نے ناقد کے بارے میں روایتی طور پر قائم کر رکھا ہے بلکہ خود ادیب پر بھی اِس کی زد پڑتی ہے۔ لیکن ادب کو جب وہ "باغ" سے "بازار" میں آ ہی چکا ہے، ناقد کے اس غیر ادبی تصور کو بھی بیچارو ناچار برداشت کرنا ہی پڑے گا۔

پھر بھی ناقد کا آج صرف یہی "رول" نہیں ہے اور نہ کل صرف یہی "رول" تھا۔ ادب کسی ایک طبقے کی مِلک یا جاگیر نہیں ہے یہ صحیح ہے۔ مگر ادب کے کچھ حلقے ایسے بھی ہوتے ہیں جو اسے علم کا ایک علیٰحدہ اور مخصوص شعبہ سمجھتے ہیں؛ اور اسی لحاظ سے ان حلقوں کے مطالعے میں سنجیدگی اور گہرائی ہوتی ہے۔ وہ ادب

کو ذاتی دلچسپی، تسکین اور تزکیے کے لئے بھی پڑھتے ہیں، اور اس کی عہد بہ عہد تاریخ اور معاشرتی تغییر سے واقفیت اور ادب کی عظمت سے آگاہی حاصل کرنے کے لئے بھی پڑھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان حلقوں کا سابقہ ناقد سے وقتاً فوقتاً پڑتا رہتا ہے

ہمیں یہی دیکھنا ہے کہ گرد و پیش کے تجارتی ہنگاموں سے ہٹ کر اس نسبتاً پرسکون ماحول میں ناقد سے ان حلقوں کی نباہ کیوں کر ہوتی ہے؟ اور ناقد ان سے کیوں کر نباہ کرتا ہے اس لئے کہ ناقد کے رول کو متعین کرنے میں اس بات کا بہت اہم حصہ ہے۔ مگر قبل اس کے کہ ہم ناقد کے اس "رول" سے بحث کریں ایک آدھ باتوں کی طرف اور توجہ کر لینا مناسب ہوگا۔

لکھنے والوں کی طرح پڑھنے والے بھی مختلف درجوں اور طبقوں میں بٹے ہوئے ہیں۔

پڑھنے والوں کا ایک عام طبقہ بھی ہے جو اخباروں سے لے کر جاسوسی ناولیں تک سبھی کچھ پڑھتا ہے۔ اسے وقت گذاری کے لئے کچھ نہ کچھ چاہئے۔ یہاں ظاہر سی بات ہے کہ نہ ادب کا گذر ہوتا ہے نہ صحیح معنوں میں ناقد کا۔ حالانکہ ایک نوع کی تنقیدی کوشش کسی نہ کسی طرح یہاں بھی کبھی اشتہاروں کی عبارت اور کبھی

ایسی کتابوں اور رسالوں کے پڑھنے والوں کی تعریفی یا تنقیصی گفتگو کی شکل میں نمایاں ہوتی رہتی ہے۔ اس طرح کی گفتگو خود پڑھنے والے کے جذبۂ انتقاد کی غماز ہوتی ہے اور یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ناقد صرف "حرف" نہیں "گفتگو" بھی ہے۔

اس کے بعد ادب کے وہ پڑھنے والے آتے ہیں، جو ادب سے قریبی دل بستگی رکھتے تو ہیں، مگر ادب ان کا اوڑھنا بچھونا نہیں ہوتا۔ وہ ادب کو ایک ذہین طالب علم کی حیثیت سے اور اپنی تہذیبی زندگی کی تشفی کے لئے پڑھتے ہیں۔ لیکن ان پڑھنے والوں کی پسند، اس بات کا امکان ہے کہ ادبی اصناف کے لحاظ سے مختلف اور بٹی ہوئی ہو۔ کوئی افسانوی ادب سے دلچسپی رکھ سکتا ہے کوئی شعری ادب سے، اور کچھ دونوں سے یکساں دلچسپی رکھ سکتے ہیں چنانچہ یہاں ناقد کی حیثیت اور اس کی طلب بھی پڑھنے والے کی مخصوص پسند اور ادبی اصناف کے تقاضوں کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہے۔ یہاں ناقد کی حیثیت "کلی" نہیں جزوی ہوتی ہے۔

ممکن ہے افسانوی ادب کا پڑھنے والا صرف افسانوں، ڈراموں اور ناولوں ہی سے سروکار رکھے، اور اُسے اس نوع کی افسانوی تخلیقات کے سلسلے میں تنقیدوں کے مطالعے کی

ضرورت ہی نہ محسوس ہو۔ یہی بات شعری ادب پر بھی صادق آتی ہے حالانکہ شعری ادب اپنے بلند تر ادبی تقاضوں کی بنا پر پڑھنے والے کو تنقید اور ناقد کی طرف بھی لے جا سکتا ہے۔ بہر حال یہ طبقہ ادب سے اپنی بڑی حد تک "ادبی وابستگی" کی بنا پر پڑھنے والوں کا نمائندہ طبقہ کہا جا سکتا ہے۔

اس کے بعد وہ مخصوص حلقے ہیں جہاں ادب وظیفے کے طور پر پڑھا جاتا ہے۔ یہاں ادب اور ادیب کے بارے میں ہر وہ چیز جو دستیاب ہو سکتی ہے پڑھی جاتی ہے۔ ہر چیز پر بحث کی جاتی ہے۔ ادب یہاں پڑھنے والے کی زندگی کا ضمنی پہلو نہیں ہوتا ہے' یہ ان کی پوری زندگی بن کر رہ جاتا ہے۔

ہمیں تنقید نگار کے "رول" کی بحث کے سلسلے میں یہاں ان دو قسم کے پڑھنے والوں سے سروکار ہے، اور یہ دیکھنا ہے کہ ادب کے اس نمائندہ طبقے اور ادب کے شیدائیوں کے اس حلقے میں تنقید نگار کا گذر کیوں کر ہوا؟ اور یہاں وہ کون سی خدمت انجام دیتا ہے؟

جہاں تک مؤخر الذکر کا تعلق ہے یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ یہاں ناقد کا موجود ہونا لازمی ہے۔ کیوں کہ یہ حلقہ اپنے

اندر ایک عام قاری کی دلچسپی اور ناقد کا جذبۂ جستجو رکھتا ہے۔ ادب اس کا مخصوص میدان ہے۔ اسی لئے ناقد جو ادب کی طرف خصوصیت سے توجہ دلاتا ہے اس حلقے میں "بیرونِ در" نہیں رہتا۔

لیکن ہمیں صرف اس محدود حلقے ہی سے تعلق نہیں رکھنا ہے کیوں کہ ادب کی طرح ناقد کا رول بھی یہاں محدود ہو جاتا ہے اور شاید ایک یہ بھی وجہ ہے کہ ناقد یہاں آسانی اور جلدی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ ہمیں تو اس تمام بحث کے سلسلے میں ادب کے پڑھنے والوں کے نمائندہ طبقے کی طرف یہ دیکھنے کے لئے بار بار مڑنا ہوگا کہ ناقد ادب کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ کن کن منزلوں سے گذرتا رہا ہے؟ ادب کی وسیع فضا میں وہ کس طرح سانس لیتا رہا ہے؟ ان وسعتوں میں وہ کہیں گم تو نہیں ہو گیا؟ اور پڑھنے والوں کے اس ہجوم میں وہ اپنی شخصیت کو کس طرح برقرار رکھ سکا؟

چنانچہ اب ہم اس منزل پر پہونچ جاتے ہیں جہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ تنقید نگار کا رول پہلے کیا رہا ہے؟ آج اس کا رول اس قدر اہم کیوں ہو گیا ہے کہ ہم اس کے بغیر بسا اوقات ادب تک نہیں پہونچ پاتے۔ مختصراً یوں سمجھئے کہ اصل سوال یہ ہے کہ ادب اور قاری کے درمیان ناقد کیوں کر آ گیا؟

اس کے لئے ہمیں معاشرے کے تدریجی ارتقاء پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے کیوں کہ ادیب، ادب، قاری اور ناقد یہی معاشرتی رشتوں میں مختلف حیثیتوں سے منسلک ہیں اور ان کو سلجھائے بغیر ہم انسان کی تہذیبی تاریخ سے جس کا سب سے بڑا مظہر ادب رہا ہے پوری طرح واقف نہیں ہو سکتے۔

انسانی آبادی کے اضافے، معاشرے کی ضروریات کی توسیع اور بڑھتی ہوئی تجارت کے تقاضوں نے رفتہ رفتہ 'جنس' کو 'نقد' میں بدل دیا۔ دیہی زندگی قصباتی زندگی سے منسلک ہونے لگی۔ قصباتی زندگی شہری زندگی سے، اور شہری زندگی ملکی زندگی سے، یہاں تک کہ آج ہم ایک نوع کی عالمی زندگی سے منسلک ہیں، معاشرتی زندگی کے وسیع اور پیچیدہ تقاضوں کو پورا کرنے میں "زرنقد" کا جو حصہ رہا ہے اور آج بھی جو اس کا حصہ ہے اس کی اہمیت کسی سے چھپی ہوئی نہیں ہے۔ ادب کی دنیا میں بھی ناقد کچھ اسی طرح داخل ہوا ہے۔ یہ بات ہمارے ادبی ذوق اور لطافتِ احساس کو شاید مجروح کرے مگر ہوا کچھ اسی طرح ہے۔

لیکن اس سے یہ طے کر لینا بھی صحیح نہ ہوگا کہ تنقیدی ارتقاء بالکل تجارتی طور پر ہوا ہے یا معاشرتی ارتقاء کا یکسر پابند رہا ہے

ادب کی دنیا خیالات اور احساسات کی دنیا ہے۔ اور یہاں جو عوامل کارفرما رہتے ہیں وہ معاشرتی عوامل سے اثر پذیر ہونے کے باوجود ان سے بلند ہو جاتے ہیں اور اپنا ایک علیحدہ کردار رکھتے ہیں۔ اسی لئے ادبی تخلیقات ماضی، حال اور مستقبل سب سے سروکار رکھتی ہیں، اور صرف اپنی معاشرے کی پابند ہو کر نہیں رہ جاتیں۔ لیکن ادبی عوامل جو فرد اور جماعت کے تہذیبی تقاضوں سے مل کر بنتے ہیں۔ معاشرتی اور معاشی ارتقا سے بالکل بے نیاز بھی نہیں رہ سکتے ادب کو بھی اُن منزلوں سے گذرنا پڑا جس سے ہماری پوری سماجی زندگی گذری ہے۔

محدود معاشرے اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے اور متاثر ہونے والے محدود تر طبقے میں ادیب اور قاری یا سامع کے تعلقات براہِ راست تھے۔ یہاں تنقید نگار کا گذر اس صورت سے اور معنوں میں نہیں ہوا تھا جس طرح آج ہم اسے دیکھ رہے ہیں۔ ادب پہلے آیا اور قواعد اور ضوابط بعد میں وضع ہوئے۔ گیتوں کے ذریعے معاشرے کو متاثر کرنے والے شاعروں سے لے کر درباروں اور مخصوص اجتماعات میں قصائد اور اشعار پڑھنے والوں کا سابقہ اپنے سامعین سے براہِ راست تھا۔ یہاں تعارف کرانے والے کی ضرورت نہیں تھی

سامعین کی تعریف اور توصیف ان ابتدائی تنقیدی تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے کافی تھی جو معاشرتی ارتقا کے ابتدائی مراحل میں پائے جاتے تھے۔

مگر جیسے جیسے معاشرہ وسیع ہوتا گیا اور مختلف طبقات کے رشتے پیچیدہ اور وسیع تر ہوتے گئے، ادیب اور قاری یا سامع کے رشتوں میں بھی پیچیدگی اور وسعت پیدا ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ کتابت کی منزل پر پہونچ کر سامع قاری میں بدل گیا اور ادیب اور دل دادگانِ ادب کا براہ راست رشتہ منقطع ہونے لگا۔ لیکن اسی کے ساتھ ادیب جو پہلے دس آدمیوں کی صف میں بیٹھتا تھا، اب دس ہزار آدمیوں کی صف میں پہونچ گیا۔ قواعد اور عروضی نکات ایک واضح شکل میں منضبط ہونے لگے اور ہم رفتہ رفتہ تذکروں کے دور تک آگئے جو ابتدائی تنقیدی نقوش کہے جا سکتے ہیں۔

لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے تنقید کے ارتقار کو صرف تجارتی ارتقا کے آئینے میں دیکھنا صحیح نہ ہوگا۔ اس تنقیدی ارتقا کے پیچھے ہمیں ایک فکری ارتقا بھی ملتا ہے جو معاشرے کی تہذیبی زندگی کا آئینہ دار ہے۔ معاشرتی ارتقاء کے ساتھ ساتھ انسان ادب اور فلسفے کی وساطت سے حیات و کائنات، فرد، افراد، اُن کے آپس کے

رشتوں اور ان کے کائناتی رشتوں کے بارے میں غور و فکر کرتا رہا ہے۔ ہماری زندگی کی جذباتی اور فکری توضیح اور تسلی ایک مدت تک ادب اور فلسفے کے ہاتھوں بڑی کامیابی کے ساتھ ہوتی رہی ہے۔ ادب اور فلسفے نے ہماری فکر کو سلجھانے، ہمارے جذبات اور احساسات کو ایک راہ پر لگانے اور ہمارے شعور کو نکھارنے میں معاشرتی ارتقاء کے اولین دور ہی سے بڑا کام کیا ہے۔ اور آج بھی جب ہم "جادو کی سرزمین سے نکل کر سائنس کی تجربہ گاہ میں داخل ہو چکے ہیں" ان کا تہذیبی رول پہلے کی طرح اہم نہ ہونے کے باوصف بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

یہ اور بات ہے کہ اب ادب اور فلسفے کے ذریعے زندگی کے مسائل کی اتنی کامیاب ترجمانی اور تشریح نہ ہوتی ہو یا نہ ہو سکتی ہو جتنی پہلے ہوتی تھی۔ کیوں کہ اب دیگر علوم و فنون نے بڑی تحقیق، جستجو اور دیدہ دری کے ساتھ اہم ترین مسائل سے بحث کرنا شروع کر دی ہے۔ پھر بھی یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ یہ ادب اور فلسفہ ہی تھا جس نے ہمارے شعور کو وسعت دے کر پختگی کی اس منزل پر پہونچا دیا جہاں ہم خشک مباحث کو بھی انگیز کرنے میں تامل نہیں کرتے، اور اب تو ادب سائنس کے ذریعے زندگی کو پرکھنے اور

سمجھنے پر بھی آمادہ ہو چلا ہے۔

دراصل ادب اور فلسفے نے ہم میں ذہنی آمادگی اور کشاد پیدا کی۔ تنگ نظری کو ختم کرنا اور زندگی کے ہر تازہ تغیر کے لئے آغوش وا رکھنے کا جذبہ پیدا کرنا ادب اور فلسفے کی سب سے بڑی "دین" ہے یہ انسان کو غور و فکر پر مائل کرتا ہے اور یہی غور و فکر ادب اور فلسفے کے باہمی رشتے کو استوار کرنے کا باعث ہے۔ ان دونوں کے روابط بہت قدیم ہیں۔ چنانچہ ادب کو صرف قواعد اور عروضی پیمانوں ہی سے ناپنے اور پرکھنے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ ساتھ ہی ساتھ اسے انسانی زندگی کے تجربے کے نچوڑ، انسان کی خواہشات کے عکس اور زندگی کے مسائل کی تشریح اور اس کے خوابوں کی تعبیر کی حیثیت سے بھی سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش جاری رہی۔ یہ کوشش فکری لحاظ سے فلسفے کی ایک شاخ بن جاتی ہے۔

بڑھتے ہوئے معاشرتی شعور نے جب تہذیبی زندگی کا جائزہ لینا شروع کیا تو اسے ادب کی گرفت، اثر آفرینی، مسائل سے بحث کرنے کی صلاحیتوں اور امکانات اور اس کی فنی گنجائشوں کی طرف بھی توجہ کرنی پڑی۔ کیوں کہ ادب زندگی کی ترجمانی کا مؤثر ترین اور کامیاب ترین ذریعہ بنتا جا رہا تھا۔ اسی لئے اسے ادب کے بارے

میں نظریات وضع کرنے پڑے۔ یہ نظریئے، جیسا کہ ظاہر ہے، قواعد اور عروض سے آگے کی چیز تھے۔ ان کی توجہ ادب کے فنی مطالبات پر اتنی نہیں تھی جتنی ادب اور زندگی کے مختلف رشتوں کو سمجھنے، اور سلجھانے پر۔ چنانچہ اپنی اس مخصوص نوعیت کے لحاظ سے ان نظریات کی اساس ادب سے زیادہ فلسفے پر تھی ـــ اُس شعور اور آگہی پر تھی جو ایک عمر کے غور و فکر کے بعد پیدا ہوتی ہے، اور جو معاشرے کے تمام داخلی اور خارجی محرکات کی تلاش اور ان کے اسباب و علل کے مطالعے کے بعد کسی نتیجے پر پہونچ کر نظریات کی صورت میں ڈھلتی ہے۔

بہر حال، ادب پر پہلی نظر فنی اور دوسری فلسفیانہ حیثیت سے پڑی۔ اس کے بعد تنقید نگار، قواعد داں اور فلسفی، دونوں حیثیتوں سے سامنے آنے لگا۔ وہ بڑھتے ہوئے معاشرے اور ادب کے تعلقات کی ایک ناگزیر اور اہم کڑی بننے لگا۔ لیکن اس اہمیت کے باوجود جو اسے رفتہ رفتہ حاصل ہوتی جا رہی تھی، وہ ادب، اور قاری کے درمیان کوئی مستقل جگہ نہیں بنا پایا تھا۔ اس کے لئے اُسے اُس وقت کا انتظار کرنا پڑا۔ جب معاشرے میں محنت کی تقسیم ایک واضح اور مستقل صورت اختیار کرنے لگی۔ اجتماعی زندگی کم و بیش

مختلف پیشوں میں تقسیم ہو گئی۔ تقسیم کار کی اس ضرورت اور نوعیت نے معاشرے کو چھوٹے بڑے بہت سے خانوں میں بانٹ دیا۔

ہمارے معاشرے کی یہ تبدیلی صرف تجارتی نہیں ہوئی، اس کا اثر ہماری تہذیب اور تمدن پر بھی پڑا۔ معاشرتی فکر کے ارتقائی مدارج اور مختلف نئے علوم کی ترویج اور ترقی نے ہمارے تجزیاتی شعور کو اُبھارا۔ فلسفے نے اس تجزیاتی شعور کو ہمہ گیر بنایا اور ادبی تنقید بھی تعریف، توصیف، قواعد اور عروض اور مابعد الطبیعاتی نظریات کے حدود سے نکل کر تجزیاتی تنقید کے حدود میں داخل ہو گئی، اور تنقید نگاری ادب کی ایک مخصوص اور مستقل صنف بننا شروع ہو گئی۔ اس نے اب ادب کو نہ صرف صنفی لحاظ سے پرکھنا شروع کر دیا بلکہ اسے زندگی کے گہرے شعور کے اظہار اور انسانی خوابوں کی تعبیرات کے طور پر بھی پڑھنا اور سمجھانا شروع کر دیا۔

یہ تنقید نگاری مدتوں فلسفے، مذہب اور جمالیات کی رہینِ منت رہی۔ انیسویں صدی تک پہونچتے پہونچتے تحقیق اور جستجو نے کئی نئی راہوں کو تراش کر نکال لیا، اور زندگی کی نفسیاتی، سائنسی، اور معاشی تشریح اہمیت اور اعتبار حاصل کرنے لگی۔ ان تشریحات نے ادبی نظریات اور ادب کے تجزیاتی ذوق کو اور زیادہ واضح، اور

معتبر بنایا۔

انیسویں صدی کے صنعتی انقلاب سے ادب زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح متاثر ہوا۔ معاشرے کے اس ہمہ جہتی تصور نے ادیبوں کی فکر کو وسعت دی، ان کی نظر کو اور روشن کیا۔ اور ان میں تاریخی اور سماجی شعور بیدار کیا۔ ادیبوں کی اس بیداری نے بالواسطہ طور پر ناقدوں کا ہاتھ مضبوط کرنے میں خاص مدد دی۔ اور اب ناقد صرف ادب کا ناقد ہی نہیں رہ گیا بلکہ وہ معاشرے کی طرف سے چند تجویزوں کو بھی لے کر ادیبوں کے حضور میں جانے لگا۔

بیسویں صدی نے ہمیں یکسر صنعتی اور تجارتی دور میں پہونچا دیا، جہاں زندگی کی تشکیل اور تعمیر منصوبہ بندی کے تحت ہونے لگی۔ سائنس اور تجزیے کا ذوق ایک ہمہ گیر قوت بن کر ابھرا، اور تخلیقی ادب کی رفتار سست پڑنے لگی۔ ایسی صورت میں تنقید کا عروج تقریباً ناگزیر اور لازمی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آج ناقد کے دخل در معقولات کا سلسلہ اس قدر بڑھ چکا ہے کہ ؎

ہم ہوئے، تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
سب اسی زلف کے اسیر ہوئے

اب آگے بڑھنے سے قبل چند امور کی طرف توجہ کر لینا مناسب

ہوگا، اور وہ یہ ہیں کہ ناقد معاشرتی ارتقائے کے ساتھ ساتھ اُبھرتا گیا اور معتبر ہوتا گیا۔ وہ ہمارے سماجی شعور اور اس کے ادبی ربط کی ایک لازمی کڑی بن کر آیا۔ پھر ناقد کے سامنے آنے کے ساتھ ہی ساتھ تنقید بھی ادب کی ایک صنف قرار دی جانے لگی اور اس لحاظ سے ادب سے سنجیدہ طور پر دلچسپی رکھنے والے طبقے اور ادب سے والہانہ وابستگی رکھنے والے حلقے دونوں جگہ تنقیدی ادب کو نظر انداز کر دینا تقریباً ناممکن ہوگیا۔ اس کو نظر انداز کر دینے کے معنی ادبی ارتقاء اور اس ارتقاء کے متعدد مراحل، ادبی امکانات اور مختلف ادیبوں کے مختلف مراتب کے تعین سے بڑی حد تک بے خبری یا عدم دلچسپی ہوتے۔

ناقد نے ادیب اور قاری کے درمیان اس پاس و لحاظ کو برقرار رکھنے میں جو ادیب کی تخلیق اور اس کی پذیرائی کا باعث ہوتا ہے بڑی سرگرمی دکھائی۔ اس نے بڑا کام یہ کیا کہ جب ترقی پذیر معاشرے میں ادیب اور قاری دونوں ایک دوسرے کی نظر سے اوجھل ہونے لگے تو اُس نے انہیں "آنکھ اوجھل پہاڑ اوجھل" کے فطری ردعمل سے حتی الامکان محفوظ رکھا۔ اس کی تگ و دَو، اور اَن تھک کوششوں کی بدولت دونوں کی آنکھوں میں مروت رہ گئی

ادبی تنقید نے قاری اور ادیب دونوں کو جو ایک دوسرے سے دور جا پڑے تھے، ذہنی حیثیت سے پھر قریب کر دیا۔ اس نے صرف ادب کے حسن اور جادو ہی سے قاری کو آگاہ نہیں کیا بلکہ ادب کو بھی قاری کی "چاہت" سے آشنا کیا۔ اس سلسلے میں اس نے مختلف طریقوں سے ادیب، ادب اور قاری کے روابط کو نمایاں اور مرتب کرنے کی کوشش کی ہے جنہیں ہم آج مجموعی طور پر تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

ایک فنی تنقید۔ جس کا تعلق عروض، قواعد اور زبان و بیان کی خوبیوں سے ہے۔ فنی تنقید اگرچہ زیادہ تر ادب کے خارجی محاسن سے بحث کرتی ہے۔ اور اپنی ماہیت کے لحاظ سے قدامت پسندی کی طرف زیادہ مائل رہتی ہے، مگر اس نے ادب کو اصولی بنیاد پر قائم کرنے میں بڑی عرق ریزی دکھائی ہے۔ اس نے ایک مشترکہ پلیٹ فارم مہیا کیا۔ جہاں سے چند جزوی اختلافات کے باوجود ہر زمانے کا ادیب اپنے ادب کو دوسروں کے سامنے پیش کر سکتا ہے۔ اس نے ادب کو بے اصولی کے مزاج سے بچا لیا، اور اسے گونگے کا خواب نہ بننے دیا۔

یہ سچ ہے کہ کسی بھی ادیب نے اصولوں اور پابندیوں کو

من وعن قبول نہیں کیا ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ کوئی بھی ادیب ان اصولوں اور پابندیوں کی موجودگی کے احساس سے اپنے کو بالکل آزاد نہ کر سکا۔

اس کے علاوہ فنی تنقید نے ادیب اور قاری کے درمیان افہام و تفہیم کی ایک فضا قائم کر دی جس میں پہونچ کر دونوں ایک دوسرے کو شناخت کر سکتے تھے۔ اور ایک دوسرے کی بات سمجھ سکتے تھے۔ اس تنقید نے ادب کے حق میں دراصل وہی کام انجام دیا جو ابتدائی مدارس میں مدرس سر انجام دیتا ہے۔ اور مدرس کا کام خشک اور غیر دلچسپ ہوتے ہوئے بھی اساسی اہمیت رکھتا ہے۔ یہی اساسی اہمیت اس نوع کی تنقید کو بھی حاصل ہے

اس تنقید نے ادب کی جسمانی تربیت پر زیادہ توجہ دی ہے متعدد ادبی ورزشوں کے ذریعے اس نے ادب کے جسم کو تنومند، اور سڈول رکھا۔ اور نئے حالات اور خیالات سے عہدہ برآ ہونے کی توانائی بہم پہونچائی۔

ایک دوسرے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ خالص ترین تنقید ہے جو صرف اور محض ادب سے سروکار رکھتی ہے۔ اسے ادب تک پہونچنے کے لئے تہذیبی اور معاشرتی اقدار کا چنداں سہارا

نہیں لینا پڑتا۔ اس میں آمیزش کی گنجائش بہت کم ہے۔ یہ لفظوں کے دروبست سے شروع ہوتی ہے اور لفظوں کے دروبست پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا کام ادب کے ان مسائل کو پرکھنا اور واضح کرنا نہیں جن کا بالواسطہ یا بلے واسطہ تعلق معاشرے کے دوسرے مسائل یا علوم سے ہوتا ہے۔ یہ صرف ادب کی صورت کی دلدادہ ہے اور اسی کو دیکھ کر جیتی ہے۔

(۲) پھر نظریاتی تنقید ہے۔ نظریاتی تنقید صرف ادب ہی سے تعلق نہیں رکھتی، یہ اُن دوسرے تمام علوم و فنون اور معاشرتی رجحانات اور تحریکات سے تعلق رکھتی ہے۔ جو ادیب اور ادب، دونوں کو جنم دیتی ہیں۔ اور پھر ان دونوں کا رشتہ قاری سے قائم کرتی ہیں۔

نظریاتی تنقید ادب کو زندگی کا ایک بہت اہم مظہر سمجھ کر قبول کرتی ہے اس لئے یہ ان تمام ادبی محرکات کا انتہائی سنجیدگی سے جائزہ لیتی ہے جو ادب کی تخلیق کا باعث ہوتے ہیں۔ اس کی سمیٹ میں مذہب، فلسفہ، عمرانیات، معاشیات، جنسیات، نفسیات، سائنس اور سیاست سبھی چیزیں آجاتی ہیں۔

نظریاتی تنقید کو ہم مزید دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:۔

پہلا حصہ وہ ہے جہاں ہم ادب کے بارے میں خود اپنے بنیادی نظریات وضع کرتے ہیں، اور ان کے ذریعے ادب کو سمجھنے اور اس کی تعبیر اور تفسیر پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نظریاتی تنقید کی یہ شاخ آگے بڑھ کر فلسفے سے مل جاتی ہے۔ یہاں ہمیں ادب سے پہلے زندگی کے بارے میں چند جامع اور ہمہ گیر نظریات تک پہونچنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہمیں اپنے تجربات، مشاہدات اور مطالعے کی روشنی میں زندگی کے بے شمار پہلوؤں پر غور کرنا پڑتا ہے اور فرد و معاشرے کے باہمی تعلقات اور ان تعلقات کے کائناتی اطلاق سے نتائج مرتب کرنے پڑتے ہیں تب کہیں جاکر ہم میں وہ بصیرت پیدا ہوتی ہے یا ہو سکتی ہے جو نظریات کی تشکیل کا حوصلہ اور جرأت بیدار کرتی ہے۔ تحقیق، جستجو اور استنباط کی منزل سے گذر چکنے کے بعد ہی ہم اپنے علم و آگہی کی مدد سے نظریات کو مرتب کرتے ہیں۔ اس کے بغیر ادبی نظریات کو مرتب کرنے کی کوشش تنقید کو بے اصل اور غیر وقیع بنادے گی۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کی نظریاتی تنقید صدیوں میں کہیں ایک ارسطو پیدا کرتی ہے۔

نظریاتی تنقید کا دوسرا حصہ وہ ہے جہاں ہم کسی خاص فلسفے

یا کسی معاشی، سیاسی یا نفسیاتی فلسفے کو قبول کر کے یا اس سے متاثر ہو کر ادب کو اُس کی وساطت سے سمجھنے اور پرکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ اِس نوع کی نظریاتی تنقید سماجی ضروریات کے نقطۂ نظر سے ایک حد تک مفید ہو سکتی ہے مگر یہ ہمیں ادب کے صرف ایک رُخ سے آشنا کرتی ہے۔ اور ادب کے قدِ آدم آئینے میں صرف اپنی ہی صورت دیکھنے کے لئے بے قرار رہتی ہے۔ مزید برآں اس میں اجتہاد سے زیادہ تقلید کی ذہنیت پائی جاتی ہے جو کبھی کبھی ادیب اور قاری دونوں کو بڑی مشکل میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اور وہ دونوں اس نوع کے تنقیدی "فرمانوں" سے گھبرا اُٹھتے ہیں۔

ان تمام امور کے باوجود اگر اس نوع کا تنقید نگار بنیادی طور پر ادب کا ناقد ہے اور اپنے نظریات کے ذریعے ادب ہی کو فروغ دینا چاہتا ہے نہ کہ اپنے نظریات اور غیر ادبی مقاصد کو تو ایسی نظریاتی تنقید اس کو بہت سے ضروری سہارے مہیا کر سکتی ہے۔ مگر اس قسم کے ناقدوں کی اولیں وابستگی ادب سے ہونی چاہئے ورنہ ان کے نظریات اور ادب میں تصادم ناگزیر ہو جائے گا۔۔۔ ایسی تنقیدوں میں ناقد کو قدم قدم پر احتیاط برتنے کی ضرورت پڑتی رہتی ہے کہ کہیں یہ بیرونی سہارے اس کے ادبی فیضان میں اختلال

نہ پیدا کر دیں، اور وہ ادب کو بھول کر نظریات ہی کو سب کچھ سمجھنے لگے۔ اگر ایسا ناقد ادب اور نظریے کی اس کش مکش کو حل کر لے گیا اور خود کو 'صاف باطن' بنا کر اس فضا تک پہونچا سکا جہاں ادب ایک 'کل' کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے تو وہ ہمیں گراں بہا تنقیدی سرمایہ دے جائے گا۔

(۳) تنقید کی تیسری منزل عملی تنقید ہے۔ یہ ناقد کے ادبی ذوق اور اس کے معاشرتی شعور کا امتحان ہوتی ہے۔ یہاں ناقد براہِ راست ادب سے بحث کرتا ہے۔ یہاں وہ نظریوں میں بات کرنے کی جگہ ادب سے ادب ہی کی زبان میں گفتگو کرتا ہے، اور اس کے تخلیقی سرچشموں تک پہونچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے یہاں دو طریق کار اپنانے پڑتے ہیں۔ کسی خاص تصنیف کو پرکھتے وقت اُسے اس کے مصنّف کی نظر سے بھی دیکھنا پڑتا ہے۔ اور ایک ناقد کی نظر سے بھی۔ عملی تنقید میں ناقد کے لئے ادیب کی جذباتی اور فکری زندگی سے ممکنہ قربت لازمی ہے۔ اس کے بغیر وہ ادب کے حسن و قبح سے بمشکل ہی واقف ہو سکتا ہے۔ 'ادب شناسی' کی اس سعی میں وہ بعض اوقات ادب کے اُن بہت سے پہلوؤں کو بھی اُجاگر کر دیتا ہے جو خود ادیب کی نظر سے چھپے رہتے ہیں۔ اس نوع کی تنقید میں تنقید نگار

اپنے تمام علمی اکتسابات اور ادبی تربیت سے کام لے کر ادب کو پڑھتا ہے۔ اس کی ہر سانس پر کان لگائے رہتا ہے۔ اس کی ہر کروٹ پر نظر رکھتا ہے۔ اس کے بعد ہی وہ ادب کے جمال پنہاں کو ہمارے سامنے آشکار کر سکتا ہے۔ یہاں اگر وہ ایک طرف ادب میں گم ہو کر ادب کو دیکھتا ہے تو دوسری طرف اس سے دور رہ کر بھی۔ عمل تنقید ایک لحاظ سے ادب کی از سر نو تخلیق ہے جس کے ذریعے ہمارے سامنے ادبی تخلیق کے تمام مدارج رکھ دیئے جاتے ہیں۔ یہ ادب کے تخلیقی عمل کی شرح بھی ہے اور اس کے حسن تخلیق کا قصیدہ بھی۔

تنقید کی موٹی موٹی تین قسمیں یہ ہیں۔ اس کے بعد مختلف چھوٹی چھوٹی شاخیں پھوٹتی ہیں، جو جمالیاتی، تاثراتی، تصوراتی انداز نظر اور ناقد کی مخصوص ذہنی کیفیت اور معاشرتی شعور کے تحت نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ مگر یہ فروعات ہیں جو بالآخر اپنی اصل سے مل جاتی ہیں۔۔۔ تنقید کی مندرجہ بالا تین اقسام میں کوئی ایسی علیحدگی نہیں ہے کہ یہ آپس میں مل نہ سکیں۔ کبھی ان میں سے کوئی دو آپس میں مل جاتی ہیں، اور کبھی تینوں ایک ساتھ مل کر اکائی کی صورت میں سامنے آتی ہیں۔

ان تین اقسام میں تنقید نگاری کا جو' رول' ہمیں نظر آتا ہے بالکل وہی 'رول' ناقد کا ہوتا ہے۔ ناقد کو قواعد داں، فلسفی، ادیب اور آخر میں ادب کا پرستار بننا پڑتا ہے۔ ناقد کی یہ آخری صورت ہی دراصل اس کے وجود کی ضمانت ہے۔ ادب دشمنی کے ساتھ وہ جی ہی نہیں سکتا۔ ناقد کی یہی ادب دوستی اسے قاری کی صف میں پہونچا دیتی ہے۔ وہ دراصل وہی پرانا قاری ہے جو معاشرے کے ابتدائی دور سے داد اور توصیف کی منزلیں طے کرتا ہوا ناقد کی شکل میں ہم تک پہونچا ہے۔

اب اگر ہم مڑکر اس تیسرے فریق پر نظر ڈالیں جو ادیب اور قاری کے درمیان ملتا ہے تو وہ ہمیں اجنبی نہیں معلوم ہوتا۔ وہ ہمارے اجتماعی شعور کا نمائندہ ہے جو ہمیں میں ہے مگر اسے ہم اس وقت پہچانتے ہیں جب وہ ادیب کی صحبت سے اٹھ کر ہمارے قریب آنے لگتا ہے۔

لیکن ناقد کو ہماری نمائندگی کے ساتھ ہی ساتھ ادیب کا اعتماد بھی حاصل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ بصورت دیگر اس کی نمائندگی یک طرفہ اور بے اثر ہو جائے گی۔ وہ ہماری جانب سے ادیب تک تو پہونچ جائے گا مگر ادیب کی جانب سے ہمارے لئے

کوئی پیغام نہیں لا سکے گا۔ اسے تو دونوں فریقوں میں اس حد تک گھل مل جانا پڑتا ہے کہ کسی کو بھی زبانِ غیر سے شرح آرزو کرنے کی شکایت کا موقع نہ رہ جائے۔

اس حیثیت سے اگر دیکھیں تو تنقید نگار ادب سے زیادہ معاشرے کا ایک اہم سمبل نظر آتا ہے۔ وہ ادیب اس قدر نہیں ہے جتنا قاری۔ وہ اپنے کردار کی نوعیت کے ماتحت قاری کا نمائندہ زیادہ ہے۔ اسی لئے اِس ترجمانی میں جس میں فریقین کا پاس خاطر ضروری ہے، اس کی زبان میں کبھی کبھی لکنت بھی پیدا ہو جاتی ہے، بعض اوقات وہ صحیح طور پر نہ ہماری ترجمانی کر پاتا ہے اور نہ ادیب کی یکبھی کبھی تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ ادیب کے ان دو فریقوں کے درمیان خوش گمانی سے زیادہ بدگمانی پیدا کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔ اور شاید لگتا ہے گا ہے بدگمانی پیدا کرتے رہنا بھی ناقد کا ایک تدبّر ہے جس کے ذریعے وہ ادیب اور قاری دونوں کی دستبرد سے خود کو محفوظ رکھتا ہے۔ مگر نفاق پیدا کرنے کی پالیسی اس کے حق میں زیادہ سودمند نہیں ہوتی، اور اسے آخر کار دونوں میں میل ملاپ کرانا ہی پڑتا ہے۔ ماسوا اس کے اسے دونوں فریقوں کی خواہشات اور احساسات کی پاسداری سے ہٹ کر خود اپنے اُس شعور کی آواز کو بھی

سننا پڑتا ہے جو دوسرے علوم و فنون کے مطالعے سے اس میں پیدا ہوتا ہے۔

ناقد کا یہ شعور جہاں اسے ادیب اور قاری کے درمیان ایک مستقل حیثیت بخشتا ہے وہاں اُس کے وجود کو دونوں سے الگ بھی کر دیتا ہے۔ اپنے اِس شعور سے کام لے کر وہ دونوں کی باتیں سنتا ہے، دونوں کے مطالبات ایک دوسرے تک پہونچاتا ہے اور آخر میں خود حَکم بن کر ایک درمیانی یا علیحدہ راہ پیدا کرتا ہے۔

ناقد اس منزل پر پہونچ کر بڑی یکسوئی، غیر جانب داری اور غیر جذباتی انداز میں پورے معاشرتی عوامل کا تجزیہ کرتا ہے۔ پھر ادیب کی مخصوص ذہنی کیفیتوں سے گذرتا ہے، اور اس کے ادب کے مختلف پہلوؤں اور مدارج سے بحث کرتا ہے — اس ذمہ دارانہ حیثیت کے تحت وہ کبھی ادیب کی بات رد کر دیتا ہے اور کبھی قاری کی، اور اس طرح وہ دونوں سے بُرا بن جاتا ہے۔ اُس کا رول معاشرتی پیچیدگیوں اور ادبی نزاکتوں کی طرح پیچیدہ اور نازک ہے۔ وہ ادیب اور قاری میں کسی ایک کا ہمیشہ کے لئے نہیں بن پاتا۔ وہ ان دونوں کی رہنمائی میں بھی چلتا ہے اور ان کو اپنی رہنمائی میں بھی لے چلنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس کی شخصیت عجیب و غریب ہے

نہ وہ کسی کو پوری طرح تسلی دے سکتا ہے، اور نہ خود کسی سے پوری طرح تسلی پا سکتا ہے۔ وہ ایک مستقل تلاش ہے۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ اگرچہ وہ مختلف رُوپ میں ابھرتا رہا ہے مگر اُس کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ اسے کسی مقام پہ کبھی قرار نہیں ـــــ ادیب اور قاری کے درمیان وہ مصلح، رہنما، مفکر، مدبّر، ترجمان، قاصد، سرپرست، تابع فرمان، عاشق، رقیب، خود پرست، خود شناس، گُم کردہ راہ، منافق اور دلّال سبھی طرح آتا رہا ہے۔

مگر اس کا اپنا رنگ کیا ہے؟ اس کا تعین شاید وہ خود اب تک نہیں کر سکا۔

اُسے لاکھوں اَن جانے قارئین کا ترجمان کبھی بننا پڑتا ہے، اور ہزاروں مصنفوں کے قالب میں بھی ڈھلنا پڑتا ہے۔ وہ ہر رنگ میں بے رنگ ہے اور ہر بے رنگی میں ایک رنگ رکھتا ہے۔ وہ ایک عجیب تنہائی کی فضا میں سانس لیتا ہے۔ جہاں روشنی بھی ہے اندھیرا بھی ہے اور غم بھی ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک سماجی 'سمبل' ہونے کے ساتھ ہی ساتھ ناقد ایک ادبی 'کردار' بھی ہے جسے ادب ہی نے پیدا کیا ہے۔ مگر یہ کردار کتابوں سے باہر ہی رکھا گیا ہے۔ وہ ادب کے افسانوی کرداروں کے برخلاف ادبی کتابوں

کے صفحات میں داخل نہیں ہو سکتا — وہ ان صفحات میں داخل ہونا چاہتا ہے، ادب میں جگہ پانے کے لئے وہ لاکھوں جتن کرتا ہے — بڑی ریاضت اور محنت سے کام لیتا ہے۔ ادب اور زندگی کے ایک ایک ورق کو پڑھنے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر پھر بھی اس کی باریابی وہاں نہیں ہوتی — وہ ان صفحات کے گرد منڈلایا کرتا ہے اُس کے چہرے پر گردِ مہ و سال ہے۔ اس کی آواز زخمی ہے۔ اس کے باوجود بھی وہ ادب کو آواز دیتا رہتا ہے۔ مگر وہاں سے اس کی آواز پر کوئی آواز نہیں آتی۔ اس لئے کہ وہاں سے وہ معتوب اور مقہور بنا کر نکال دیا گیا ہے۔ اس کی خطا یہ ہے کہ اُس نے اپنے پہلے 'خالق' ادیب کے حکم سے سرتابی کی ہے۔ اس کی خطا یہ بھی ہے کہ اُس نے اپنے دوسرے 'خالق' قاری کے حکم سے بھی سرتابی کی ہے' اسی لئے وہ ایک مستقل برزخ میں ہے۔ اس کے لئے کوئی جنت ہے نہ جہنم — وہ دونوں کا نقاد ہے!

(سنہ ۱۹۶۰ء)

ادب میں نظریے کا صرف

ادب اور نظریے کے ایک ساتھ ذکر ہی سے ہمارے ذہن میں 'ادب برائے ادب'، 'ادب برائے زندگی'، اور دوسرے مختلف مباحث کا تصور پیدا ہونے لگتا ہے۔ حالانکہ 'ادب برائے ادب' اور 'ادب برائے زندگی' کی بحثوں میں اُلجھنے کے اب مشکل ہی سے کوئی معنی رہ گئے ہیں۔

"ادب برائے ادب" کی جمالیاتی ضد مدت ہوئی زمانے کے سرد و گرم کے ہاتھوں ختم ہو چکی۔ ادب میں "شدھی" کی یہ تحریک زندگی سے گریز کی وجہ سے بے سہارا رہ گئی، اور سنہ ۱۹۱۴ء کی جنگِ عظیم سے

بہت پہلے ہی ناکام ہو کر دم توڑ چکی۔ یہ ضرور ہے کہ اس کے نام لیوا اب بھی دوسرے پیرایوں سے اس کے مُردہ قالب میں جان ڈالنے کی وقتاً فوقتاً کوشش کرتے رہتے ہیں۔

"ادب برائے زندگی" کی بحث معاشرتی مطالبات اور ان کے تضاد اور تصادم کی بدولت آج بھی بہت سے ایسے مسائل کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جن کا تعلق ادب اور معاشرے دونوں کی زندگی سے ہے۔ ادب اور زندگی کے تعلق سے اب صرف انہیں لوگوں کو انکار ہے جو زندگی اور ادب دونوں سے بے خبر رہنے پر مصر ہیں۔

ادب اور زندگی کا ربط گہرا ہے، دائمی ہے — اتنا تو غالباً سب مانتے ہیں — مگر اب اس بحث کا رُخ دوسری طرف مڑ گیا ہے ادب اور زندگی کے تعلق کو تسلیم کرنے کے بعد بہت سے سوالات ہمارے سامنے آتے ہیں —

زندگی کی معاشرتی نوعیت کیا ہے؟

اس معاشرے میں افراد کی اہمیت کیا ہے؟

آیا اس معاشرے کی اساس طبقاتی نزاع اور تضاد پر ہے؟

دوسرے لفظوں میں جماعتی مفاد میں تصادم ہے یا یہ معاشرہ اپنے جماعتی مفاد کے تصادم کو نظر انداز کر کے ایک "روحانی کش مکش" "قوتِ حیات"

یا "قوتِ جنسیہ" کے ماتحت آگے بڑھ رہا ہے یا آگے بڑھنے پر مجبور ہے جس کا تعلق ہماری مادی زندگی سے نہیں ہے یا بہت کم ہے ؟

ادب اس معاشرے سے براہِ راست متاثر ہوتا ہے یا اس پر کبھی کبھی معاشرے کا دُھندلا سا عکس پڑ جاتا ہے ؟

ادیب پر کسی قسم کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے یا وہ "آزادیِ مطلق" کا استحقاق رکھتا ہے ؟ — وہ کسی مخصوص طبقے کا نمائندہ ہوتا ہے یا پوری ہیئت اجتماعی کا ؟

ادب کا جمالیاتی پہلو معاشرتی ہے یا غیر معاشرتی ؟ — یہ انسانی جدوجہد اور تاریخی شعور کے ساتھ نمو پذیر ہوا ہے یا ایک ازلی او ابدی "تجلی" سے چلا پاتا ہے ؟

اور خود ادب کی تخلیق معاشرتی ہے یا غیر معاشرتی ؟

یہ اور اس قسم کے بہت سے سوالات اٹھائے جا سکتے ہیں ۔ اور ان کی بنا پر "ادب برائے زندگی" کی بحث کو واضح کرنے کی غرض سے اُلجھایا بھی جا سکتا ہے ۔ یہی نہیں، یہ بحث اس صورت میں یہاں تک پہونچتی ہے کہ ادب میں نظریات کی گنجائش ہے کہ نہیں ؟ اگر زندگی ہمیں کوئی "سمت" دیتی ہے تو نظریات بھی منطقی طور پر لازماً پیدا ہوں گے — اس کے برعکس اگر ابھی یہ طے نہیں ہو سکا کہ زندگی اپنی تفصیل

ہیں کن عناصر سے وقوع پذیر ہوئی ہے؟ (معاشرہ واقعی کوئی مربوط قوت ہے اور تاریخ طبقاتی نزاع کو لے کر ارتقائی منازل طے کرتی رہی ہے یا اس کے دوسرے اسباب وعلل ہیں!؟ — یہ ایک غیر مادی باشعور یا اندھی قوت کی کرشمہ سازی ہے!؟) تو ایسی "طے شدہ" صورت میں کسی نظریئے کی گنجائش کہاں ہے؟! — لہٰذا ادب میں نظریئے نظریئے کی رَٹ زندگی کو سستے طور پر قبول کر لینے کی وجہ سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "نظریئے والا ادب" بے روح ہوتا ہے، اس میں سہل پسندی ہوتی ہے، صحافت زدگی ہوتی ہے، یہاں تک کہ خود زندگی سے گریز ہوتا ہے۔

یہ اور اس قسم کے بہت سے سوالات بعض اوقات دیانتداری اور بسا اوقات ادب کی قوتِ پنہاں سے بے خبری کی بنا پر ایسے ادبی حلقوں کی طرف سے پیدا کئے جا سکتے ہیں جو ادب کو ریت کا گھروندا سمجھ کر ہر تازہ ہوا کے جھونکے سے بچانا چاہتے ہیں۔ یہ محافظانِ ادب شعر و ادب کو بچانے تو ضرور اُٹھے ہیں مگر یہ نہیں سمجھتے کہ وہ ادب کو جس چیز سے بچا رہے ہیں وہ زندگی ہے۔ ان کی نظر میں ادب میں شعور کی گنجائش نہیں ہے یا کم ہے۔ اس لئے کہ جہاں شعور کی بات آئی نظریہ لامحالہ آئے گا، اور نظریہ آخر کار نعرہ بازی کا ادب پیدا کرے گا۔ بہرحال

ہمیں ادب کے بارے میں یہاں اِن تشویش ناک نظریات رکھنے والے ادب دوستوں سے چنداں بحث نہیں ہے۔ ہمیں تو یہاں یہ دیکھنا ہے کہ ادب میں نظریئے کا صرف ہوتا ہے یا نہیں؟ اور اگر نہیں ہوتا تو کیوں نہیں؟ اور ہوتا ہے تو کیسے؟

ادب اور نظریئے کی بحث کا تعلق ادب سے بھی ہے اور زندگی کے بارے میں مختلف فلسفیانہ تاویلوں اور تعبیروں سے بھی۔ اگر یہ معلوم ہو جائے کہ زندگی کا ہر رشتہ مادی مظاہر میں تلاش کیا جا سکتا ہے تب تو نظریات کی گنجائش ہے، ورنہ اگر زندگی کی کوئی جہت اور غرض و غایت نہیں ہے تو نظریات کا وجود ہی بے معنی ہو جاتا ہے ——— ادب میں نظریات کا رکھنا —— ان کا صرف تو بعد کی چیز ہے۔

فلسفیانہ حیثیت سے اس مسئلے کی دیگر جزویات سے قطع نظر، دو ہی نوعیتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی "گونگے کا خواب" ہے۔ اس کی غرض و غایت، غرض اور جوہر سے ہم ناواقف ہیں، لہٰذا زندگی کے بارے میں کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ دوسری یہ کہ زندگی کا ایک مادی وجود ہے۔ اس مادی وجود سے روحانی فلسفے نے بھی انکار نہیں کیا ہے۔ اگرچہ اُس نے اسے "حدوث اور قدم" کی بحث میں الجھا دیا ہے۔ اس زندگی کا سب سے زبردست مظہر

ہمارا معاشرہ ہے — جس میں ہم ایک مقصد کے ماتحت جدوجہد
کرتے ہیں — جس کے اصول اور آئین وضع کرتے ہیں۔

پہلی نوعیت کا تعلق کلبیت اور ایک حد تک تشکیک سے
ہے ۔ "کلبیت" زندگی کے تمام متعلقات اور محرکات کو حقارت اور
بے نیازی کی نظر سے دیکھتی ہے — یہاں معاشرے کا کوئی تصور
نہیں ہے — اگر کچھ ہے تو افراد کا ہے — اور یہ افراد بھی اپنی اپنی
جگہ "فرعونِ بے سروساماں" بنے بیٹھے ہیں — جنہیں کسی چیز سے نہ
سروکار ہے، نہ دلچسپی ہے — کیسا دکھ کہاں کا سکھ — سب لغو ہے
کسی چیز کے کوئی معنی نہیں ہیں —

اسی قسم کی طرزِ زندگی آگے بڑھ کر نراج اور عدمیت (Nehi
lism) سے مل جاتی ہے — مگر کلبیت کا تعلق اس قدیم
دور سے ہے جب زندگی کو ترتیب دینے اور اس کی ترجمانی.....
(Interpret.) کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ اس
لحاظ سے ہم اس رویّے (ATTITUDE) کو یکسر حمق نہیں
کہہ سکتے — یہ بہر نوع زندگی کو سمجھانے کی ایک کوشش تھی جو جلد
ہی ختم ہوگئی۔ اس رویّے نے کم و بیش تشکیک کو جنم دیا۔

مشککین کے گروہ نے زیادہ فلسفیانہ تنظیم کے ساتھ مسائلِ حیات

کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے مادی اور غیر مادی، خارجی اور داخلی، حقائق اور کوائف کے ربط اور ان کی وضاحت میں ایک قدم آگے بڑھایا۔

مشککین کا کہنا یہ ہے کہ ہمارے حواس صرف اس قدر بتا سکتے ہیں کہ کوئی شے اس طرح معلوم ہوتی ہے ...... یا دکھائی دیتی ہے ...... (APPEAR) — مگر وہ شے اصل میں ہے کیا؟ — یہ ہم نہیں جانتے۔ ظاہر سے ہمیں وقوف ہے۔ باطن کے بارے میں ہمیں کوئی واقفیت نہیں ہے۔ گھاس ہمیں ہری معلوم ہوتی ہے، یہ نہیں کہ گھاس خود ہری ہے۔

اسی فلسفے نے اس زمانے میں پست اُتر کر اور مجہول ہو کر نفسیات میں "مظہریت" (PHENOMENOLOGY) کی توہم پرستی کو رواج دینے کی ناکام کوشش کی ہے۔

اُس دور میں تشکیک علم تک پہونچنے کی ایک سعی تھی — آج حیاتیات، طبعیات اور معاشی علوم کی موجودگی میں خارجی اشیا کے وجود سے انکار مضحکہ خیز ہے۔ "مظہریت" ایک بیمار اور مجہول ذہن کی علامت کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ ؎

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

کی نفسیاتی یا فلسفیانہ تاویل اب ایک فرد کی داخلی زندگی کی تسکین کے لئے بھی ناکافی ہے۔ بہر صورت قدیم شکگیین نے کسی شے کی ماہیت کی جستجو میں علم اور ادراک کے یقینی پہلو سے گریز کیا تھا۔

کارمیڈیز کے قول کے مطابق ہم اپنے علم کے بارے میں زیادہ سے زیادہ یہی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے ذہن میں فلاں قسم کے تصورات یا احساسات پیدا ہوتے ہیں اور بس —— ان کی اصل حقیقت کیا ہے؟ ہم اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہہ سکتے۔

یہ بے یقینی ذہنی اور مادی زندگی کا ربط تلاش نہ کر سکی — اور کوئی ایسا حل نہیں پیش کر سکی جس کے ذریعے ہم اپنی زندگی میں کوئی قدم کسی مقصد کے ماتحت اٹھا سکیں۔ جب کوئی چیز ہے ہی نہیں ہے تو پھر کسی کام کو سرانجام دینے سے کیا حاصل — اگر منزل کا تعین ہی نہیں ہے، تو سفر سے کیا فائدہ —— راستے کا بھی تعین ٹھیک سے نہیں ہے —— معلوم نہیں منزل ہے کہ نہیں — راستہ ہے بھی کہ نہیں؟ ہمارے روزمرہ کے مسائل اس فلسفے کے ماتحت صرف ایک ذہنی ردِ عمل ہو کر رہ جاتے تھے۔

یہی وہ دقت تھی جو آگے چل کر اٹھارویں صدی میں کانٹ کو پیش آئی۔ "علم" (KNOWLEDGE) ..... اور وجدان

(INTUITION.) کی بحث کے سلسلے میں آخر کار اسے "ضمیر کے حکم آخر" (CATEGORICAL IMPERATIVE) سے مدد لینا پڑا۔ پھر بھی یہ مسئلہ الجھا ہی رہا۔ ایک طرف تو خارجی اشیا کا وجود تھوڑا بہت طے ہو جاتا ہے ـــــ تھوڑا بہت اس لیے کہ ان اشیاء کی ماہیت کا ادراک ہمیں نہیں ہے ـــــ دوسری طرف ایک "داخلی ادراک" اور ہے جو ان خارجی اشیاء کا پرتو نہیں ہے ـــــ بلکہ موجود ہے"۔

اب دقت یہ آپڑتی ہے کہ ان کے مابین ربط کیوں کر قائم کیا جائے؟ دنیا کا کاروبار کیونکر چلے؟ عملی زندگی، اور داخلی زندگی کا میل کیوں کر قائم کیا جائے؟ کیوں کہ یہ دونوں ادراکات خارجی اور داخلی ـــــ جنہیں کانٹ مکان (SPACE) ...... اور زمان (TIME) کے ادراکات میں تقسیم کر دیتا ہے ـــــ ایک دوسرے سے اپنی نوعیت اور ماہیت کی بناء پر بالکل مختلف ہیں۔ ان دونوں کا وجود بغیر کسی واسطے کے ہے۔ پھر انہیں ربط کیوں کر دیا جائے؟ اور بغیر اس کے کام چلتا نظر نہیں آتا۔

اسی لیے کانٹ نے وجدان خالص سے مدد لی ہے جو ان دونوں پر حاوی ہے ـــــ اور ان دونوں کو کسی نہ کسی طرح جوڑ کر

کائنات کو با معنی بنانے کی کوشش کی ہے۔ کانٹ زمان و مکان دونوں کے مجموعی ادراک کو روح کی اصلی خصوصیت بتاتا ہے۔ پھر بھی یہ وجدانِ اعلیٰ —— یا ادراکِ خالص وقوف اور علم (KNOWLEDGE) کا حقیقی منبع نہیں ہو سکتا۔ اس لئے کہ خارجی اشیاء کا ادراک ناممکن ہے —— دو بالکل علیحدہ علیحدہ چیزیں ہیں —— ایک داخلی وجدان، اور دوسری خارجی اشیاء۔ اس کا احساس خود کانٹ کو بھی تھا —— اسی لئے وہ کہتا ہے کہ ——

'صرف زمان و مکان کا ادراک ناکافی ہے
واقفیت اور علم اس وقت تک ممکن نہیں ہے
جب تک خارجی مظاہر کا رشتہ نہ تلاش کیا جائے
اور ان کو خیالات سے ربط دینے کی کوشش نہ
کی جائے'۔

مگر اس طرح خود کانٹ کے فلسفۂ تشکیک میں تضاد پیدا ہو جاتا ہے اور ایک پر اسرار شئے مطلق (THING IN IT SELF) کا وجود سامنے آتا ہے، جو کانٹ کی عقلیت اور وجدان دونوں کو ختم کر دیتی ہے۔

بہر صورت اس فلسفۂ تشکیک کا خلاصہ یہ ہوا کہ یہ ممکن ہے

کہ ہم کسی شے کی خصوصیات کا صحیح اندازہ لگائیں مگر اُس شے کو بذاتہٖ کسی ذہنی یا حسّی طور پر معلوم کرنا ممکن نہیں ہے۔

اس جگہ ہیگل نے جو مسکت جواب دیا ہے وہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے:

'اگر ہم کسی شے کی تمام خصوصیات سے واقف ہو جاتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم اس شے سے بذاتہٖ واقف ہو گئے۔ اب سوائے اس کے اور کوئی بات معلوم کرنے کو باقی نہیں رہ جاتی کہ شئے مذکورہ جس کی خصوصیات سے ہم واقف ہو چکے ہیں ہمارے بغیر بھی اپنا وجود رکھتی ہے۔ چنانچہ جب ہمیں یہ بھی معلوم ہو گیا، تو ہم اس شئے مطلق (THING IN ITSELF) سے کلی طور پر واقف ہو گئے'۔

اس فلسفۂ تشکیک کی خامیوں اور تناقض سے قطع نظر ہمیں یہ ماننا پڑتا ہے کہ اس نے زمان و مکان کے ربط اور خارجی اشیاء اور ان کے ذہنی ادراک اور علم کے سلسلے میں بڑی کاوش اور سنجیدگی سے غور و خوض کیا ہے۔ زندگی کے حقائق کی تلاش و جستجو

میں بڑی سرگرمی دکھائی ہے۔ کانٹ کے زمانے میں طبعیات اور حیاتیات اپنے ابتدائی مدارج میں تھیں، اور خارجی اشیاء کی ماہیت دریافت نہ ہو سکی تھی۔

یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ کانٹ نے "تاریخ قدرت اور آسمانی نظریہ" ("GENERAL NATURAL HIS-TORY AND THEORY OF HEAVAN") لکھ کر پہلی بار پورے نظام شمسی کی حرکت اور ان کے بتدریج وجود اور ارتقاء سے خود سائنس کو آگاہ کیا۔ اور اس طرح کائنات کے یک بیک وجود میں آجانے کے غیر حرکی نظریئے پر کاری ضرب لگائی۔

کلیت کا وجود پہلے ہی ختم ہو چکا تھا۔ اب حیاتیات، طبعیات، علم کیمیا اور دوسرے سماجی علوم و فنون اور انسانی تاریخ کے ارتقاء اور شعور کے بعد فلسفۂ تشکیک بھی ہمیشہ کے لئے رخصت ہو گیا۔ اب کائنات کی غیر مادی اور غیر عقلی تعبیر کا سوال نہیں رہ گیا تھا۔ اب کائنات کے ارتقائی منازل کو زیادہ سے زیادہ تفصیل کے ساتھ دریافت کرنے کی مہم جاری تھی۔ تاکہ ایک کڑی سے دوسری کڑی مل سکے۔ زندگی کے منبع اور مخرج اور اس کی ساری ارتقائی تاریخ ہمارے سامنے آنے لگی۔ اور اس کے ساتھ ہی معاشیات

نے ہمیں ہر دور کے تاریخی مطالبات اور انسانی جدوجہد سے آگاہ کر دیا۔

اب کائنات ایک تغیر پذیر، بامعنی اور بامقصد صورت میں ہمارے سامنے آچکی ہے۔ ظن اور قیاس کا دخل اب نہیں ہے۔ برگساں کی طرح اب کسی قوت حیات (ELAN VITAL) کا واسطہ دلانے سے آدمی خود کو جبر اور داخلیت میں اسیر نہیں کر سکتا جولین ہکسلے (JULIAN HUXLEY) کے بقول اس قسم کی تاویلات اپنے جہل کا اعتراف ہیں۔

HOWEVER THESE ARE IN REALITY NOT EXPLATIONS AT ALL BUT MERE CONFES-SIONS OF IGNORANCE

مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ کائنات کے تمام راز آشکار ہو گئے ہیں۔ یا انسانی زندگی کے دکھ درد کا حل قواعد اور ضوابط کی شکل میں پیش کر دیا گیا ہے۔ اب کسی تاریخی، سماجی اور سائنٹیفک تجسس اور تحقیق کی ضرورت نہیں ہے۔

اس تمام بحث کا مقصد یہ ہے کہ انیسویں صدی تک پہونچتے

پہونچتے انسانی محنت اور شعور تجربات اور تحقیقات۔ اور سماجی مطالبات نے توہمات اور قیاسات، ماورائی اور غیر مادی فکر و نظر کی جگہ زندگی کو ایک سائنٹیفک مزاج دیا۔ خارجی مظاہر کی حقیقت اور ان کے وجود سے آشنا کرایا۔ یہ بتایا کہ دُنیا ایک ارتقائی مرحلے سے گذری ہے اور گذرتی رہے گی۔

ڈارون کے نظریۂ ارتقاء نے آدمی کو وہ "زمین" دی جس پر وہ صدیوں سے چلتا پھرتا رہا ہے ـــ اور جس کے حقیقی یا غیر حقیقی ہونے کی بحث میں وہ مبتلا رہا ـــ اس کی معلومات اب اس منزل پر پہونچ گئیں جہاں وہ واقعی اس زمین سے اپنے وجود کو منسلک کر پایا۔

انیسویں ہی صدی میں تاریخ معاشیات اور فلسفے کی دنیا میں بھی انقلاب آیا۔ وہ فلسفہ جسے ہیگل نے "سر کے بل کھڑا کر دیا تھا" مارکس نے پھر اسے "اپنے پیروں پر کھڑا کر دیا" اور انسانی تاریخ کو محض چند افراد کے کارنامے اور عقائد پر منطبق کرنے کے بجائے نئی وسعتیں اور امکانات دیئے ـــ انسانی محنت اور اس کی عظمت، سے تاریخ کی مُردہ رُوح کو زندگی اور حرکت دی۔ اقتصادیات اور سماجی زندگی کے تمام مظاہر کے گہرے ربط کو واضح کیا ـــ ایک

مخصوص معاشرے کو اقتصادی ضروریات کس طرح تشکیل دیتی ہیں ۔۔ کس طرح مختلف طبقات اپنے مفاد کے پیش نظر آپس میں برسر پیکار رہتے ہیں ۔۔ اور کس طرح اس معاشرے کی کہنگی اور طبقاتی نزاع سے ایک نیا معاشرہ جنم لیتا ہے ۔۔ ان تمام پہلوؤں کی طرف اب انسان کی نظر جانے لگی ۔۔ معاشی، حیاتیاتی اور نفسیاتی علوم نے آدمی کو شعور کی پختگی کی طرف آہستہ آہستہ بڑھانا شروع کیا ۔۔ اس کے سامنے پہلی بار صحیح معنوں میں ایک واضح اور بیا شعور مقصدِ حیات آنے لگا ۔۔ اب وہ افسانویت اور ماورائیت کے دھندلکوں سے نکل کر سائنس اور معاشی علوم وفنون کی روشنی میں آگے بڑھنے لگا ۔۔ اس کا اور اس کی دنیا کا وجود اب مُسلّم (ESTABLISHED) ہو چکا تھا۔ کلبیت، تشکیک، اور اس قسم کے دوسرے فلسفوں کی گنجائش اب نہیں رہ گئی تھی ۔۔ اب سائنس کی ترقیات اور دریافتوں اور دیگر سماجی علوم کے فروغ کا زمانہ آچکا تھا۔

یہ تو ہوئی " زندگی اور نظریے " کی بحث کی پہلی نوعیت، جس کے بارے میں انیسویں ہی صدی نے اپنا آخری حکم سنا کر تمام توہمات فرسودہ روایات، مابعد الطبعیاتی رموز ادر نکات اور غیر مادی تعبیرات

کو مسترد کر دیا تھا۔ اب زندگی کو سنجیدگی سے قبول کرنے کے سوا اور کوئی چارہ نہیں رہ گیا تھا۔ اور اس کے لئے کسی نہ کسی نظریے کی ضرورت تھی۔

یہ اور بات ہے کہ آج بھی چند زوال پسند لکھنے والے اپنے داخلی سچائیات اور جنسی الجھنوں کو ایک نیم روحانی اور نیم فلسفیانہ انداز میں پیش کرنے پر مصر ہیں ——— مثلاً وجودیت پرست (EXISTENTIALIST) جن کا انسان سائنس، تاریخ اور جملہ انسانی علوم و فنون سے بے بہرہ ہے — وہ بس اس دنیا میں کسی نہ کسی طرح آ گیا ہے — اب آ گیا ہے تو جانے کہاں۔؟ بڑی مجبوری ہے — یہ بھی مجبوری ہے کہ وہ شعور حاصل کر لیتا ہے — پھر تو مجبوریوں کا ایک لمبا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے — بے چارہ انتخاب کے لئے مجبور ہے — انتخاب میں جو حیص بیص اور دکھ ہے اسے سہنے پر مجبور ہے — امید و بیم کے درمیان رہنے پر مجبور ہے۔ تیاگ اور بے تعلقی پر مجبور ہے — حد یہ ہے کہ مایوس ہونے پر مجبور ہے۔ اس فلسفے میں انسان نہیں بدلتا۔ مواقع بدل جاتے ہیں۔

BUT MAN IS ALWAYS THE SAME FACING A SIT-

-UATION WHICH IS ALWAYS
CHANGING.

یہ سارترے صاحب کا فرمان ہے۔ بہر نوع اس قسم کی تاویلیں اب دل بہلاوے کے طور پر رہ گئی ہیں۔ اور خود سارترے صاحب اپنے اس فلسفے پر بہت زیادہ مطمئن نہیں معلوم ہوتے۔

"ادب اور نظریے" کی بحث کی دوسری نوعیت یہ ہے کہ دنیا کا ایک حقیقی وجود ہے۔ انسان یہاں سوچتا، سمجھتا ہے۔ اور اپنے مقاصد اور مصالح کے ماتحت عمل کرتا ہے۔ مذہبی تحریک ہو یا غیر مذہبی تحریک۔ روحانی فلسفہ ہو یا عقلی۔ اپنے اختلافات کے باوجود انسانی زندگی کو فضول، مضحکہ خیز اور بے ربط و بے عنوان نہیں سمجھتا۔ افراد کی معاشرتی زندگی، تہذیب اور تمدن کی برکتوں کی قائل ہے۔ ایسی صورت میں زندگی گزارنے کے لئے کسی نہ کسی نظریے کا تعین ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ مختلف تحریکات اور فلسفوں کے نظریات آپس میں ٹکراتے ہوں

اس بحث کے یہاں اٹھانے کی ضرورت نہیں ہے۔ بحث زندگی کے بارے میں نظریہ رکھنے یا نہ رکھنے کی ہے — اور ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ نظریہ "نہ رکھنے" والے فلسفے اب مفلوج؛ اور

بے بنیاد ہو چکے ہیں ۔ دوسرے فلسفے زندگی کے بارے میں ہمیشہ سے ایک مخصوص نظریہ رکھتے چلے آئے ہیں ۔ ان میں سے بہت سے نظریات رد کئے جا چکے ہیں ۔ بہت سے اب تک مخصوص حالات اور نظامِ معاشرہ کی وجہ سے گھسٹ رہے ہیں ۔ بعض ایسے ہیں جو اپنی بقا کے لئے آخری اور فیصلہ کن جنگ میں مصروف ہیں —

یہاں ان تمام مباحث سے ہمیں سروکار نہیں ہے — ہمیں تو یہ دیکھنا تھا کہ زندگی کے بارے میں آج سے نہیں صدیوں پہلے نظریات وضع ہوتے چلے آئے ہیں — یہ نظریات ہر دور میں اپنے اپنے نظام معاشرہ کے ماتحت ۔ اخلاقیات، سیاست تاریخ اور ادب کو متاثر کرتے رہے ہیں ۔

اتنا سمجھ لینے کے بعد یہ بھید نہیں کھلتا کہ "ادب اور نظریے" کا ذکر چھڑتے ہی کچھ لکھنے والے چونک کیوں پڑتے ہیں ؟ ۔ اور شک کی نظروں سے کیوں دیکھنے لگتے ہیں — آخر وہ کون سی آگ ہے ۔ جو ان الفاظ پر بھڑک اٹھتی ہے ؟ — اس قسم کے حضرات کو معاً یہ شک گذرتا ہے کہ اب آئی سیاست کی بات !

ایک زمانہ تھا کہ جنس کو ادب کے لئے بعض اخلاقی حکیموں

نے "شجر ممنوعہ" قرار دے دیا تھا۔ آج "آزادیٔ مطلق" کے علمبرداروں اور فرد کی - داخلی روحانیت - کو "محسوس" کرنے والے صُوفیوں نے "سیاست" کو ادب کے لئے شجر ممنوعہ قرار دے دیا ہے۔ سیاست دراصل ہماری زندگی کے عمل اور ردِ عمل، قوانین اور آئین، نظریئے اور عقائد کا مجموعی خاکہ پیش کرتی ہے۔ جرمنی کے عظیم ادیب تھامس مان نے عہد جدید کے بارے میں کہا تھا کہ سیاست ہمارے عہد کی تقدیر بن چکی ہے۔ "سیاست درباں" کے شیدائی اگر اس نکتے کو سمجھ لیں تو زندگی کچھ کم بامعنی نہیں معلوم ہوگی!

بہرحال "ادب اور نظریئے" کی بحث آج کی نہیں ہے —— بہت پرانی ہے۔ مگر پہلے اس سلسلے میں "سیاست" کا لفظ درمیان میں نہیں آتا تھا۔ جمالیات فلسفہ، ذوق و وجدان، اسالیب ادبی بلندی اور پستی کے سوالات اٹھتے تھے۔ مگر اب اس بحث کے ساتھ ہی سیاسی تصورات کیوں ذہن میں آنے لگتے ہیں؟ آخر اس کی وجہ کیا ہے؟

ہمیں چاہیئے کہ منہ بنانے اور "ادبی پاکیزگی" کا واسطہ دلانے کے بجائے انسانی تاریخ کے ارتقاء پر غور کریں۔

ادب نے سماج کے ساتھ شعور کی منزلیں طے کی ہیں۔

دیو مالا اور خرافاتی دور سے لے کر آج تک ہماری زندگی کن تغیرات سے گذری ہے اور کن تغیرات سے دوچار ہوئی؟ اس پر اگر ہم غور کریں تو یہ معلوم ہو جائے گا کہ طبقاتی نزاع اور تضاد نے ہمیں ایک ایسی جگہ پہونچا دیا ہے جہاں مسائل حیات واضح تر ہو چکے ہیں

پہلے مختلف علوم و فنون اتنے شعوری طور پر معاشرے سے قریب نہیں ہوئے تھے جتنے آج ہیں۔ پہلے وہ شعوری طور پر کم اور زیادہ تر غیر شعوری طور پر زندگی کے ترجمان تھے۔ آج بھی ان کی اصولی حیثیت علیحدہ ہے مگر اب وہ شعوری طور پر معاشرے سے علیحدہ ہوتے جاتے ہیں۔ نئے حقائق اور معارف نے زندگی کے ہر شعبے کا ربط ایک دوسرے میں تلاش کر لیا ہے۔ اب یہ شعبے ایک دوسرے سے علیحدہ ہونے کے باوصف ایک دوسرے سے متعلق بھی ہیں ——— ایک دوسرے پر برابر اثرانداز ہوتے رہتے ہیں ——

سماجی زندگی جن عناصر سے تشکیل پاتی ہے جیسے اقتصادیات، سیاست، فلسفہ، جنسیات، مذہب، تہذیبی اور تمدنی تحریکات۔ ان سب کا آپس میں ربط نہ صرف دریافت ہوتا جا رہا ہے بلکہ ہم اسے قبول کرنے پر بھی تیار ہوتے جا رہے ہیں۔ ان سب کا مجموعی اثر ہماری زندگی پر پڑتا ہے ——— اور ہم مجرد طور پر ان عناصر میں سے کسی ایک کو اپنی

خوش حالی یا زبوں حالی، جذبات اور نظریات کی تعمیر کا باعث نہیں بتا سکتے۔ کسی ملک میں جہالت کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ اچھی تعلیم نہیں ملتی — اور اچھی تعلیم نہ ملنے کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ اچھے معلم نہیں ہیں — اچھے معلم نہ ملنے کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ تنخواہ کم ملتی ہے — تنخواہ کم ملنے کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ ملک خوش حال نہیں ہے؟ — غرضیکہ یوں تجزیہ کرتے چلے جایئے، اور آخر کار اس کی تان سیاسی نظام یا معاشرتی نظام پر ٹوٹتی ہے!

یہی وجہ ہے کہ آج زندگی کا کوئی مسئلہ ایسا نہیں جس کا کوئی حل علیحدہ سے پیش کیا جا سکے — سیاست ہماری زندگی کا اہم ترین جزو ہو گئی ہے۔ اس سیاست کے معنی چند افراد کی لوٹ کھسوٹ نہیں ہے بلکہ پورے ہیئت اجتماعی کا اپنے مفاد کے لئے ایک بہتر نظام زندگی تجویز کرنے کا حق جہاں ان کا علم و فن، ادب و تہذیب پھل پھول سکے، جہاں ان کے تصورات اور جذبات برسر اقتدار طبقے کی ہوس زر کا شکار ہو کر نہ رہ جائیں۔ ادب نے انسانی محنت کے ساتھ آنکھیں کھولیں، اس کا جمالیاتی شعور انسانی محنت اور اس محنت کی تعمیری جدوجہد کے ساتھ پروان چڑھتا گیا ہے۔

آج انسانی محنت اپنے پورے جلال و جمال کے ساتھ ایک ایسے طبقے کے سامنے کھڑی ہوئی ہے جو اسے خریدنے اور خرید کر منڈیوں میں بیچنے کی ہر ممکن چال چل رہا ہے۔ ادب اس تاریخی موڑ پر پہونچ کر اپنی آنکھیں بند نہیں کر سکتا — اس کی ذمہ داریاں پہلے کے مقابلے میں ہزار گنا بڑھ گئی ہیں — آج تنگ نظری اس کی موت ہے اور وسیع النظری اس کی زندگی کا واحد ذریعہ۔ اسے جملہ مسائل کو اپنانا ہوگا۔ اسی لئے اب صرف فرد اس کی توجہ کا مستحق نہیں ہے۔ پوری ہیئت اجتماعی اس سے آس لگائے ہوئے ہے' غالباً یہی سبب ہے کہ آج ادب اور نظریئے کی بات چھڑتے ہی سیاسی مسائل (جن کا تعلق ہماری پوری معاشرت سے ہے) کا تصور ابھرنے لگتا ہے۔

بہرصورت اگر زندگی میں نظریات کی گنجائش ہے تو ادب میں بھی نظریات کی گنجائش ہمیشہ رہے گی۔ یہ نظریات کس قسم کے ہیں؟ انسانیت کی فلاح و بہبود میں کام آسکتے ہیں یا نہیں؟ یہ دوسری بحث ہے۔

اب اس کے بعد یہ مسئلہ یا مرحلہ سامنے آتا ہے کہ نظریئے ادب میں کس طرح آتے ہیں؟ ان کا صرف کیونکر ہوتا ہے — یا

کیا جا سکتا ہے؟ یہاں بھی "ہیئت پرست ادیب" یہ الزام عاید کرتے ہیں کہ ادب پر نظریہ عاید کرنے سے ادب "پروپیگنڈا نواز" صحافتی، ہنگامی، سطحی، بے رنگ، بے کیف، پست اور لچر ہو جاتا ہے — یہ ایک اعلان نامہ یا پند نامہ ہو کر رہ جاتا ہے — مدرس اور ادیب کے فرائض جدا جدا ہیں۔ نظریے کا ادب کسی اخلاقی، سیاسی یا معاشرتی منشور کی طرح ہو جاتا ہے جس میں انسانی جذبات، احساسات، افکار اور کوائف کی گہرائی اور دل کشی مفقود ہوتی ہے — ادب ایک رٹا ہوا سبق ہو جاتا ہے۔

اس سلسلے میں پہلی بنیادی بات تو یہ ہے کہ ادب میں نظریئے کے معنی کسی اعلان نامے یا پروپیگنڈا کے نہیں ہوتے۔ حالانکہ ادب یقیناً یہ بتاتا ہے کہ ہم کس سے محبت کریں، کس سے نفرت کریں —؟ لیکن اس اعلان نامے کی سطح اور اس کا اسلوب دوسرا ہوتا ہے، یعنی ادبی ہوتا ہے۔

نظریئے اور اعلان نامے یا پند نامے کو مترادف سمجھ لینا (خواہ وہ ادب میں ہوں یا کہیں اور ہوں)، جلد بازی اور غیر ضروری ذہانت کا اظہار ہے۔ اس غلط فہمی کی وجہ یہ ہے کہ (اس غلط فہمی کو پھیلانے کی مسلسل کوشش کی جا رہی ہے) شعور کا اظہار جب بھی ہوگا، وہ

ایک نہ ایک نظریئے کے ماتحت ہوگا ـــ اس طرح ہر نظریہ کسی نہ کسی شعور کے ماتحت ہوگا ـــ ان دونوں کے تعلقات کو اچھی طرح سمجھا نہیں گیا ہے۔

نظریئے کی بحث اصل میں شعور کی بحث ہے۔ انسانی زندگی کو مسلسل تجربات، سماجی تغیرات، تاریخی رجحانات، تہذیب اور تمدن کے ارتقاء، سائنس اور مختلف علوم نے ایک شعور دیا ہے۔ یہ شعور ہماری ہر جہتی ترقی کے ساتھ زیادہ صاف، نمایاں، وسیع اور اجتماعی ہوتا گیا۔ اس شعور کو آپ پرکھ، انداز نظر، نیک وبد، خیر و شر کی تمیز، انسانی ترقیات اور فتوحات کا احساس اور ادراک جو چاہے کہہ لیجئے۔ یہ شعور زندگی کی قدروں سے پیدا ہوتا ہے پھر اور بعد میں زندگی کی قدروں کو پیدا کرتا ہے۔ انہیں تبدیل کرتا ہے آگے بڑھاتا ہے۔ یہ شعور انسانی سماج میں زندہ رہتا ہے اور اس سے ہٹ کر مردہ ہوجاتا ہے۔ اسی شعور کو سمجھانے اور پہچاننے کے لئے اور اس کی تعریف کرنے کے لئے ہم نظریئے کا نام دیتے ہیں تاکہ بات دوسروں تک پہونچانے میں اور اس کی توضیح کرنے میں آسانی ہوجائے۔ خالی خولی نظریئے کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی ہے۔ اس کے پیچھے جب تک شعور کارفرما نہ ہوگا، یہ بالکل ایسا ہی ہوجائے گا جیسے

ایک آدمی کے ہم صرف نام سے واقف ہوں اور اس کے افکار و جذبات سے واقف نہ ہوں۔

ادب یا کسی اور شعبے میں نظریئے کے معنی شعور کے سوا اور کچھ نہیں سمجھتے۔ اس لئے جب "نظریہ" کا لفظ آئے تو اس پر پریشان یا پشیمان ہونے کی کوئی بات نہیں ہے۔ بغیر اس لفظ کے ہم کسی شے یا کسی عمل کی سمت اس کی خصوصیات اور اس کی نوعیت نہیں متعین کر سکتے۔ چنانچہ کوئی بھی ادب ہو، کسی زمانے کا ادب ہو، اپنے نظریات ہی کی وجہ سے متعین ہو سکتا ہے۔ اس کی روایات، اس کے رجحانات، اس کی پستی یا بلندی کا اندازہ نظریات کے بغیر ناممکن ہے۔ ہر زمانے کا ادب شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنے نظریات کے ماتحت وجود میں آتا رہا ہے۔ اور ان نظریات کا اظہار کسی نہ کسی شکل میں کرتا رہا ہے۔ جیسے جیسے زمانہ آگے بڑھتا گیا ادب بھی زیادہ باشعور ہوتا گیا۔ دوسرے لفظوں میں نظریات کا اظہار نمایاں طور پر ہونے لگا۔

اب پھر پہلے سوال کی طرف آیئے کہ ادب میں نظریئے کا صرف یا اظہار کس طور پر ہوتا رہا ہے اور ہوگا یا ہو سکتا ہے؟

یہ کہا جا چکا ہے کہ ادب میں نظریئے کا صرف کبھی پیند نامے،

یا سیاسی، سماجی اور اخلاقی منشور کی صورت میں نہیں ہوا ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ اچھا ادب باشعور ہوتا ہے اور تلقین نہیں کرتا۔ وہ انسانی زندگی کے پیچ و خم اور جذبات اور افکار سے ہمیں ہم آہنگ کرتا ہے۔ وہ انسانی دکھ سکھ، آرزوؤں اور امنگوں، کامیابیوں اور ناکامیابیوں، عزائم اور حوصلوں کی جیتی جاگتی تصویر ہوتا ہے۔ ایسا ادب معاشرے کی جو فضا پیدا کرتا ہے وہ ہمارے لئے اجنبی اور نامانوس نہیں ہوتی۔ ہم اس معاشرے کی فضا میں سانس لینے لگتے ہیں۔ اس میں چلنے پھرنے والے افراد کی طرح غم اور خوشی محسوس کرتے ہیں۔ زندہ رہنے کے لئے جد و جہد کرتے ہیں۔ اچھی چیز کو قبول کرتے ہیں۔ بری چیز کو رد کرتے ہیں۔ ادب کی کامیابی اس میں ہے کہ وہ ہمیں ایسے عالم میں لے جاتا ہے جہاں ہم بغیر کسی دوسرے شخص کی ہدایت، تلقین اور نصیحت کے معاشرے کے تمام حسن و قبح کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھ لیتے ہیں۔ ہمارے سامنے ایک مخصوص معاشرے کے پورے خد و خال آجاتے ہیں۔ اور ہمیں یہ طے کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ اس کے خد و خال کہاں تک بے ڈھنگے ہیں۔ یہی وہ نظریہ ہے جو ادب رکھتا ہے۔ اور قاری کو بھی اس میں شریک کر لیتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ باشعور ادیب کے لئے نظریہ نعرہ بازی کا کام نہیں دیتا۔ نظریہ اُس کے احساسات، جذبات، جمالیاتی حس اور سماجی ادراک میں گھل مل جاتا ہے۔ ایک زندہ اور متحرک صداقت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہی صداقت ایک شاعرانہ اور ادبی صداقت کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ نظریہ ایک دیدۂ بینا بن جاتا ہے، جو زندگی کے حقائق کے چہرے سے نقاب الٹتا رہتا ہے۔ جب تک نظریہ ادیب کی شخصیت نہیں بن جاتا۔ (ادیب کی یہ شخصیت ایک مخصوص معاشرے کی پروردہ ہوتی ہے) ادب میں توانائی اور حسن نہیں پیدا ہوتا۔

اس سلسلے میں ایک اور امر وضاحت طلب ہے۔ ادب میں بعض اوقات نظریہ کا اظہار براہ راست بھی ہوتا ہے۔ یہ اظہار ہمارے ادبی ذوق کو مجروح کرنے کے بجائے تقویت پہونچاتا ہے۔ مگر اس اظہار کے لئے ادیب کو ایسی فضا پہلے ہی سے تیار کرنی پڑتی ہے کہ ہم نظریئے کے استقبال کو تیار ہو جائیں۔ ادیب رفتہ رفتہ ایک ایسا ماحول تیار کرتا ہے جہاں نظریئے کا اظہار لازمی ہو جاتا ہے۔ یہ اچانک ہم پر جھپٹ نہیں پڑتا۔ بلکہ اس کے لئے ہم پہلے ہی سے گوش بر آواز رہتے ہیں۔ شاعری میں اس نظریئے کا اظہار عموماً بڑی بے تکلفی، چابکدستی

اور زندگی بخش طور پر ہوتا رہا ہے۔ ہر دور کی شاعری خواہ اس کا موضوع کچھ بھی رہا ہو، علی الاعلان اپنے نظریئے کا اظہار کرتی رہی ہے ع

حسن لیلےٰ عکس رخسار من ست

سے لے کر ع

آندھیاں آنے کو ہیں اے بادشاہی کے چراغ

تک اس اظہار سے کام لیا گیا ہے۔ ہارڈی کے ناول TESS اور امراؤ جان ادا دونوں کے اختتامیے میں نظریئے کا اعلان موجود ہے۔ وہ ذہنیت بڑی عبرت ناک ہے جو ——

"میں محبت کے گیت گاتا ہوں"

کو ادب سمجھتی ہے۔ اور ——

"میں انسانی عظمت کے گیت گاتا ہوں"

کو نعرہ بازی سمجھتی ہے۔ یہ دراصل مردہ جاگیرداری اور مجہول سرمایہ داری کی پروردہ ذہنیت ہے جو حالات کے تقاضوں سے آنکھ بند کئے داخلیت کے حجرے میں بیٹھی ہے۔ اسے یہ نہیں معلوم کہ زمانے کے تغیر کے ساتھ زندگی کے بعض رخ دھندلے پڑ جاتے بعض زیادہ چمک اٹھتے ہیں۔ اور انہی کے ساتھ ادب کی نظر انتخاب

بھی بدلتی رہتی ہے۔ ادب کی توجہ کا مرکز کچھ ایسے موضوعات بھی بن جاتے ہیں جو اس سے پہلے معاشرے کے بطن میں پوشیدہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج جب سماجی اور سیاسی حالات کا جائزہ اور تجزیہ ادب میں آتا ہے تو اکثر زوال پرست لکھنے والے ایسے ہنگامی اور صحافتی کہہ کر اپنی پسپائی اور کھولت کو چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔

نظریات کے اظہار کی بحث میں ادب کی مختلف اصناف کے امکانات اور گنجائشوں کی بحث بھی سامنے آتی ہے۔ ادب کی بعض صنفوں میں نظریات کے اظہار کا امکان کم ہوتا ہے، بعض میں زیادہ ــــ بعض میں براہ راست بھی اظہار ہو سکتا ہے بعض میں در پردہ۔

ادب تین بڑی صنفوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ شعری ادب۔ تنقیدی ادب اور افسانوی ادب۔

(۱) شاعری میں نظریات کا اظہار نمایاں طور پر ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے۔ محبوب سے محبت، رقیب سے نفرت، ریاکاری کی مذمت، صدق و خلوص کی تعریف، مناظر سے دل بستگی، زمانے کے جبر و تعدی کی شکایت، ایک بہتر اور پرسکون زندگی کی تمنا،

ان تمام حالات اور خواہشات، پسند اور ناپسند کا اظہار شاعری میں ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے۔ ہومر، ڈانٹے، شیکسپیئر، گوئٹے، سب نے اپنے ماحول اور کرداروں کے ذریعے اپنے عقائد، نظریات، محسوسات، پسند ناپسند اور مختلف رجحانات کا اظہار کیا ہے — "حماسہ" کی رجز خوانیوں میں بھی اپنے حسب نسب کے اظہار سے لے کر ذاتی خواہشات اور ان کی تکمیل اور حصول کی مختلف راہوں کا تذکرہ ہے۔ فردوسی اور انیس کے تمام کردار اپنے عقائد اور نظریات کا اظہار پوری عظمت کے ساتھ کرتے ہیں۔

حافظ کے اس شعر میں بھی ؎

دولت آنست کہ بے خونِ دل آید بکنار
ورنہ با سعیٔ امل باغ جناں ایں ہمہ نیست

ایک نظریئے کا اظہار ہے۔ اور اقبال کے اس شعر میں بھی "نظریہ" کارفرما ہے ؎

در طلب کوش و مدہ دامنِ امید از دست
دولتے ہست کہ یابی سر راہے گاہے

غرض کہ شاعری میں نظریات کا اظہار ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے مگر یہ اظہار غیر شاعرانہ طور پر نہیں ہوا ہے۔ اس میں الفاظ کے

جادو اور خیالات کے حسن کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس لئے کہ شاعرانہ حس زندگی کے مختلف النوع مطالبات اور ان کے تصادم سے بیدار ہوتی ہے۔ یہ ہزاروں لاکھوں انسانوں کے دلوں کی آواز ہوتی ہے۔ غزل ہو، نظم ہو، قصیدہ ہو، رباعی ہو، کوئی بھی صنف ہو، کم و بیش اپنے دور کے خیالات اور رجحانات کی آئینہ دار ہوتی ہے۔

(۲) تنقیدی ادب تو نظریوں کا ادب ہوتا ہی ہے۔ اس کا کام ہی تجزیہ اور تنقید کرنا ہے۔ ناقد اپنی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے اظہار کو کسی طرح نہیں چھپا سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ پسند اور ناپسند کا معاملہ ذاتی نہیں ہوتا — اس میں تعصبات کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ پھر بھی ناقد کو اپنے معیار نقد کے اظہار سے مفر نہیں ہے۔ تنقید خواہ تاثراتی ہو یا سائنٹفک اور تجزیاتی، اپنے اصول اور آئین، رجحانات اور معیار، پسند اور ناپسند کے اظہار کے لئے مجبور ہے، ورنہ تنقید کا مطلب ہی خبط ہو جاتا ہے۔

(۳) افسانوی ادب (FICTION) یہ ایک ایسی صنف ہے جہاں نظریات کا استعمال سب سے کم اور سب سے زیادہ ہوتا ہے — اس صنف ادب میں اگر نظریات اور عقاید

کا اظہار براہ راست ہو گیا ــ کردار یا خود مصنف نے انہیں اُگل دیا تو نہ صرف سارا ادبی حسن زائل ہو جاتا ہے۔ بلکہ ان نظریات اور عقائد سے نفرت پیدا ہو جانے کا امکان بھی رہتا ہے۔ ایک طرف تو یہ خدشہ ہوتا ہے۔ دوسری طرف افسانوی ادب سے زیادہ اور کسی صنف میں شکل ہی سے نظریات سے سابقہ پڑتا ہے۔ جتنی گنجائش، جتنا امکان اس صنف میں نظریات کے اظہار کا ہے اتنا دوسری صنفوں میں کم ہے ــ اس صنفِ ادب کا براہ راست زندگی سے تعلق ہوتا ہے ــ یہ بڑے یا چھوٹے پیمانے پر انسانی جذبات اور شعور، افکار اور نظریات، اعمال اور اقوال، خواہشات اور آرزوؤں، نفرت اور محبت، رسم و رواج، تہذیب و تمدن کو پیش کرتی ہے ــ یہ معاشرے کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے ــ یہ زندگی سے قریب ترین صنف ہے۔ اسی لئے اس میں افراد اور معاشرے دونوں کے رجحانات کا پرتو پوری تابانی سے پڑتا رہتا ہے۔

نظریات کے مخالفین اپنے اعتراضات کے جواز میں اس صنف کا حوالہ بڑی شدومد سے دیتے ہیں ــ ان کے خیال میں نظریات کے اظہار سے یہ ادب یہ صنف بے جان ہو جاتی ہے ــ

ادیب کو اس میدان میں قطعاً غیر جانب دار رہنا چاہیے ___ اور واقعات کو بے کم و کاست پیش کر دینا چاہیئے۔ ورنہ افسانہ، ڈراما، یا ناول، انسانوں کے عقائد، جذبات اور حالات کی داستان کے بجائے خود ادیب کی داستان بن جاتا ہے۔ اور اس کی ساری کشش اور جاذبیت خاک میں مل جاتی ہے۔

لیکن معترضین دانستہ یا نادانستہ طور پر بھول جاتے ہیں کہ باشعور ادیب اس معاملے میں اپنی راہ خود متعین کرتا ہے ___ وہ جانتا ہے کہ انسانی زندگی کے خدوخال کس طرح ابھارے جاتے ہیں۔ ادیب کی غیر جانب داری ایک افسانہ (MYTH) ہے ___ افسانوی ادب کا یہ مسئلہ ٹکنیک اور ہیئت سے متعلق ہے ادیب وہ کون سا طریق کار اختیار کرے کہ معاشرت کا ہر پہلو سامنے آجائے؟ ___ اور اس طرح سامنے آئے کہ پڑھنے والا یہ دیکھ سکے کہ کون سا پہلو کمزور ہے اور کون سا مضبوط! کس حد تک عفونت اور غلاظت ہے اور کس حد تک لطافت اور پاکیزگی؟ اور ان تمام چیزوں کا سبب کیا ہے؟

یہ سوالات نظریات کے نہیں ہیں بلکہ اس کے اسلوب بیان کے ہیں ___ حقیقت نگاری (REALISM) اور

اصلیت نگاری (NATURALISM) میں سے کسی ایک کے انتخاب کا سوال ہے۔

اصلیت نگاری (NATURALISM) نے بہت سے ادیبوں کو غیر جانبداری کے فریب میں مبتلا کر رکھا ہے۔ ادیب سمجھتا ہے کہ اس طرح وہ رومانیت، جذباتیت، مبالغہ آرائی اور لفاظی سے بچ رہا ہے ___ حالانکہ اس طرح وہ کبھی کبھی ایک بے روح اور بے کیف واقعہ نگار بن کر بھی رہ جاتا ہے۔ اسی فریب نے زولا (ZOLA) اور فلوبیئر (FLAUBERT) ایسے عظیم اور پختہ فکر فن کاروں کو بعض اوقات واقعہ نگاری کی معمولی سطح سے ابھرنے نہیں دیا۔

ادیب یہاں صرف ایک دور کا تماشائی بن جاتا ہے۔ جسے سماجی زندگی کے جوش و خروش' طوفانوں اور ہنگاموں سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ وہ انتہائی کاوش کے ساتھ ایک ایک تفصیل پیش کر دیتا ہے۔ تمام جزئیات بیان کر دیتا ہے۔ مگر اس میں روح نہیں پھونک سکتا ___ وہ کیمرے کی طرح تصویر کشی پر ہی اکتفا کر لیتا ہے۔ اس کے آگے وہ کچھ نہیں کر سکتا ___ وہ بہرا اور گونگا ہے۔ صرف اس کی آنکھیں کھلی رہتی ہیں۔

یہ کیمرے والا افسانوی ادب مشکل ہی سے کوئی ایسا کردار پیش کر سکا ہے جو اپنے دور کی کش مکش کا مظہر بن سکے۔ بالزک، اسٹینڈہل، ڈکنس، ٹالسٹائے کے مقابلے میں اس قسم کے ادیب اپنے کرداروں کو جیتا جاگتا اور متحرک نہ بنا سکے ـــ ان کے کردار معمولی سطح سے اُبھر نہ سکے۔ ان میں اتنی توانائی نہ پیدا ہو سکی کہ وہ سماجی کیفیات اور رجحانات کا احاطہ کر سکیں۔ وہ اپنے دور کے نمائندہ نہ بن سکے ـــــــ جہاں کہیں یہ کردار اپنے دور کے نمائندہ بنے ہیں وہ اصلیت نگاری (NATURALISM) کے بل بوتے پر نہیں، بلکہ حقیقت نگاری کی بنا پر جو لاکھ دبانے پر بھی پھوٹ نکلی ہے۔

حقیقت نگاری اس کے برعکس معاشرت کے تمام پہلوؤں کو نظر میں رکھتی ہے۔ انہیں ایک مربوط اور منظم شکل میں پیش کرتی ہے ہر کردار کی اپنی ایک ذاتی زندگی ہوتی ہے، دوسری جماعتی ـــ طبقات ایک دوسرے سے ٹکراتے رہتے ہیں ـــ مختلف عمل اور ردعمل کی صورت میں سماجی زندگی نمو پاتی رہتی ہے۔ حقیقت نگاری اسی "کُل" کو پیش کرتی ہے۔

ادیب یہاں ایک خاموش، تماشائی نہیں ہوتا ہے۔ وہ

زمانے کے سرد و گرم میں شریک رہتا ہے۔ تمام سماجی اور اقتصادی طوفان اس کے سر سے گذرتے ہیں۔ وہ لوگوں کو لڑتے ہوئے، جھگڑتے ہوئے، قتل و غارت کرتے ہوئے، چوری کرتے ہوئے، ڈاکہ ڈالتے ہوئے، حق و صداقت کے لئے جنگ کرتے ہوئے، سولی پر لٹکتے ہوئے، محبت اور نفرت کرتے ہوئے دیکھتا ہے ۔۔۔ یہی نہیں، وہ اس سے بھی آگے دیکھتا ہے۔ اس کے پیش نظر اس سماجی عمل کے تمام محرکات بھی ہوتے ہیں ۔۔۔ تب کہیں جاکر وہ پوری تصویر بھی دے سکتا ہے۔ اس تصویر میں زندگی کا رنگ ہوتا ہے۔ یہ تصویر منہ سے بولتی ہے۔

ادیب یہاں اپنے پورے شعور کے ساتھ نمودار ہوتا ہے جو نیک و بد میں تمیز کر سکتا ہے۔ اور اس نیکی اور بدی کو وہ بڑی سفاکی اور بے رحمی سے نمایاں کرتا ہے۔ خواہ اس سے اس کے عقاید اور نظریات کو صدمہ ہی پہونچے۔ ادیب کی یہ منزل زندگی کی منزل ہوتی ہے ۔۔۔ وہ زندگی کی طرح وسیع، بیدار، ہمہ گیر اور متحرک ہوتا ہے۔ وہ انسانیت کو لے کر آگے بڑھتا ہے۔۔ اس کے انسان اصلی انسان ہوتے ہیں نقلی نہیں ہوتے۔

افسانوی ادب میں نظریے انفرادی نہیں ہوتے ۔۔۔ پوری

ہیئت اجتماعی کے ہوتے ہیں۔ اسی لئے ان میں قوت اور جان ہوتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ دیانت دار ادیب کے ذاتی نظریے کبھی کبھی حقائق سے ٹکرا کر چور ہو جاتے ہیں۔ اور وہ ایک اجتماعی نقطۂ نظر پیش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بالزک اور ٹالسٹائی کی مثالیں اس ضمن میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ زندگی نے ان کے ہاتھوں سے قلم چھین لیا ہے۔ اور وہی لکھوایا ہے جس کا مطالبہ زندگی خود کرتی تھی۔ ان ادیبوں کی بڑائی کا راز یہی ہے۔

افسانوی ادب میں نظریے کرداروں کے منہ میں رکھ نہیں دیئے جاتے، بلکہ ماحول اور مواقع کا تقاضا کرداروں کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے افکار اور نظریات کا اظہار کریں۔ کوئی نظریہ زبردستی کسی کردار کی زبان سے کہلوایا نہیں جاتا۔ یہ مصنف کی کمزوری ہوتی ہے۔ اچھا ادیب اس سماج اور سماجی ذہنیت کو پیش کرتا ہے جس کے ماتحت کردار وجود میں آتے ہیں، اور اپنی زندگی بسر کرتے ہیں۔

ادیب کا سماجی تجزیہ ایک شعوری نظریے کے ماتحت ہوتا ہے۔ اس کا تعلق کسی نہ کسی طبقے سے ضرور ہوتا ہے۔ وہ بے تعلق ہو کر نہیں جی سکتا۔ یہی طبقاتی تعلق اس کے شعور کو ایک راہ پر ڈال دیتا ہے۔ اس کا مطالعہ اور مشاہدہ شعوری اور سماجی ہوتا ہے۔ یہی

اس کا نظریہ ہوتا ہے۔ اسی کے ماتحت اس کا افسانہ، ڈراما، یا ناول تخلیق ہوتا ہے۔ اس کا تخلیقی نقطۂ نظر یا شعور اس کے کرداروں کو متعین کرتا ہے جن سے اس کے خالق کے نظریات کا پتہ چلایا جا سکتا ہے

غرض کہ افسانوی ادب میں نظریئے کا صرف شعوری یا غیر شعوری طور پر انہیں معنوں میں ہوتا آیا ہے۔ مگر نظریوں کے صرف کے سلسلے میں بڑی دیانت داری، بڑی احتیاط اور سلیقے، علم اور مطالعے اور سماجی شعور کی ضرورت ہے۔!

نظریوں کی مخالفت میں کبھی کبھی سائنس کا حوالہ بھی دیا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سائنس کا اپنا کوئی نقطۂ نظر نہیں ہے اسے نیک و بد، خیر و شر سے کوئی سروکار نہیں۔ وہ ایک بے تعلقی اور بے نیازی کے ساتھ تجربات کرتی رہتی ہے۔ نوع انسانی کے لئے کوئی تجربہ مضر ہوگا یا مفید، سائنس کو اس سے کوئی غرض نہیں ہے

سائنس کو اس رنگ میں پیش کرنے والے حضرات یہ بھول جاتے ہیں کہ کوئی بھی سائنس داں صرف کھیل کرنے کی غرض سے تجربہ گاہ میں نہیں جاتا۔ جو شے اسے وہاں لے جاتی ہے وہ زندگی

کی پوشیدہ قوتوں کو دریافت کرنے کا جذبہ ہے۔ زندگی کی حرارت ہی اسے ایجادات اور انکشافات پر مجبور کرتی ہے۔ غیر انسانی جذبہ سائنس کو صرف بہیمیت کی طرف لے جاتا ہے۔ شا (SHAW) نے بعض سائنس دانوں پر اسی لئے حملہ کیا ہے کہ وہ بے دریغ صرف اپنے تجربے اور تجسس کو تسکین دینے کے لئے ہزاروں جانوں کو تختۂ مشق بنا چکے ہیں۔

مگر سائنس کی بے تعلقی کا یہ دور ختم ہو چکا ہے۔ اب اجتماعی نقطۂ نظر کے فروغ اور اہمیت کے ساتھ ساتھ سائنس بھی ایک سماجی عمل بن گئی ہے۔ اس میں ایک مقصد، ایک آدرش کے حصول کا جذبہ آ گیا ہے۔ اب وہ صرف ایک تجربہ نہیں ہے، بلکہ انسانی آسائشوں کے حصول کا ایک ذریعہ ہے۔ ایک نقطۂ نظر ہے۔ جو ہمیں تاریکی میں مشعل دکھاتا رہتا ہے۔

بہرحال اس تمام بحث کے بعد ہم اس نتیجے پر پہونچ سکتے ہیں کہ انسانی زندگی کا ایک اعلیٰ اور ارفع مقصد ہے۔ اس کی محنت کی ایک "سمت" ہے۔ اس محنت نے ہمیں شعور عطا کیا ہے۔ یہ شعور تاریخ انسانی کے ارتقا کے پہلو بہ پہلو واضح اور تیز تر ہوتا جاتا ہے۔ اسی شعور سے ادب پیدا ہوتا ہے۔

ادب میں نظریے کا صرف

اور ادب اسی شعور کو دُوسروں تک پہونچاتا ہے۔ اسی کا دوسرا نام نظریہ ہے۔

(سنہ ۱۹۵۲ء)

نئی اور پرانی نسل

کیا آپ نے موجودہ دور کی ادبی تخلیقات کو پڑھتے ہوئے کبھی محسوس کیا ہے کہ ہمارے ادب میں بحیثیت مجموعی پہلی جیسی جاذبیت، اثر انگیزی اور بلند نگہی نہیں رہ گئی ہے اور ہم موجودہ ادب کو خصوصاً "نئے لکھنے والوں" کی تخلیقات کو اُس طرح ٹوٹ کر نہیں پڑھتے جیسے پہلے پڑھا کرتے تھے۔ پہلے کوئی نیا افسانہ، نظم یا غزل چھپ جاتی تھی تو ہم گھنٹوں اُس پر بحث کیا کرتے: اُس کو پڑھ کر ایک دوسرے کو سناتے اور نئے رسالوں کے اشتیاق میں

سرگرداں رہتے تھے۔ مگر اب وہ بات نہیں رہ گئی ہے۔

اس کی وجہ کیا ہے؟

یا تو یہ ہے کہ ہمارے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات میں واقعی وہ بات نہیں ملتی جو پہلے پائی جاتی تھی، یا پھر خود ہمارا مذاقِ ادب ایک منزل پر آ کر رک گیا ہے، اور ہم موجودہ افسانوں، غزلوں، نظموں اور دیگر تخلیقات سے متاثر ہونے اور لطف لینے کی صلاحیت کھو چکے ہیں۔

یہ دونوں سوال ایسے ہیں جن پر غیر جانب داری سے بحث کرنا بہت مشکل ہے۔ ادب کے معاملے میں ہمارا ذوق ہمیں یہ باور کرانے پر ہمیشہ مُصر رہتا ہے کہ ہماری رائے مستند اور معتبر ہے۔ ہم ادیبوں اور ادب کا غلط اندازہ لگا ہی نہیں سکتے۔ اور جب ہم کسی چیز کو ناپسند کرتے ہیں تو یقیناً وہ چیز ناپسند کرنے کے لائق ہوگی اس میں لازماً خرابیاں ہوں گی، اور ہم صرف ناپسندیدگی کے اظہار ہی پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ اس کے اسباب اور دلائل بھی تلاش کر لیتے ہیں۔ ان میں بعض دلائل اور اسباب صحیح بھی ہو سکتے ہیں۔ بڑے سے بڑے ادیب کی تخلیقات کے بارے میں اختلافات کی گنجائش نکل سکتی ہے اور نکلتی رہی ہے۔

ادب کی بلندی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ وہ اپنے سلسلے میں ہر شخص کو اظہار رائے کی اجازت دے دیتا ہے۔ صرف شرط یہ رکھتا ہے کہ یہ رائے پڑھے لکھے آدمی کی ہو۔ جو ادب سے واقعی دلچسپی رکھتا ہو۔ ادب نے اپنی وسعت قلبی سے کام لے کر ادبی تنقید کو جنم دیا۔ یہ اس کا کارنامہ ہے۔ دنیا کے کسی بھی علمی اور فنی شعبے میں تنقیدی مضامین شاید اتنی کثرت سے نہ ملیں گے جتنی کثرت سے ادب کے شعبے میں ملتے ہیں۔ ادب کو ہماری تہذیب کا سب سے بڑا مظہر بنانے کی ایک وجہ غالباً یہ بھی رہی ہے۔

ادب میں فکری اختلافات کو ہمیشہ فال نیک سمجھا گیا یہ اس کو کمزور کرنے کے بجائے تنومند اور بالغ نظر بنائے رہے۔ ادب کی اسی وسعت، لچک اور بلند ظرفی سے فائدہ اٹھا کر ہم ادب کے بعض مسلمہ اصول اور قوانین سے بھی انحراف کر بیٹھتے ہیں۔ اسی لئے جب اپنے مذاق کو حق بجانب کہنے کا سوال اٹھتا ہے تو ہم دلائل کے ساتھ آسانی سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ لکھنے والوں کی تحریروں میں کوئی قابل ذکر بات نہیں رہ گئی ہے۔ ان دلائل کو توجہ سے بہرحال سننے کی ضرورت ہے ہماری ادبی تربیت کا ایک اہم تقاضہ یہ بھی ہے۔ ہم ان دلائل کو صرف اتنا کہہ کر نہیں ٹال سکتے۔ کہ یہ محض اپنے ذوق کی "پچ" میں

پیش کیے گئے ہیں، اور ان میں خود پسندی اور انانیت سے کام لیا گیا ہے۔

ہمیں ہر شخص کو خواہ وہ ادب کا طالب علم ہو یا ادیب اس بات کی تھوڑی سی اجازت دینا ہوگی کہ وہ اپنے ذوق پر بھروسہ کر سکے، اور اس کی "ترجیح" کر سکے۔ اس حسن ظن یا "خود پسندی" کے بغیر کوئی بھی شخص ادب سے نہ لطف لے سکتا نہ اسے سمجھ سکتا۔ یہی جذبہ قاری یا ادیب میں ادب سے گہری اور خصوصی وابستگی پیدا کرتا ہے۔ ورنہ یوں امتحان پاس کرنے کے لیے سب ہی تھوڑا بہت ادب کا مطالعہ کر لیتے ہیں۔

ادب کا ایک بڑا کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنے دلچسپی لینے والے میں اُس ضروری خود اعتمادی کو پیدا کر دیتا ہے جس سے کسب زر کا نظام اُسے اکثر و بیشتر محروم کیے رہتا ہے۔ زندہ رہنے کی توانائی اور زندگی سے لطف لینے کی صلاحیت اسی ادبی خود اعتمادی، اور اپنے مذاق پر اعتبار کرنے کی عادت کی عطا کردہ ہوتی ہے۔ ادب کے بارے میں کوئی بھی ایسی رائے قائم نہیں کی جا سکتی جو ذاتی ذوق اور پسند کی یکسر نقیض ہو کیوں کہ ایسی صورت میں اس کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں کہ ایسا شخص ادب پر سرے سے کوئی رائے نہیں رکھتا۔

اسی لئے ہم موجودہ ادب اور نئے لکھنے والوں کی تخلیقات کی خوبیوں سے انکار صرف دو ہی طرح کر سکتے ہیں، یا تو سوچ سمجھ کر جس میں ذاتی ذوق کی پاسداری یقیناً شامل ہوتی ہے یا پھر بغیر سوچے سمجھے اور صرف اپنے ذوق کی پاسداری میں۔ پہلی صورت میں نئے لکھنے والوں کی تحریروں کے بارے میں جن خیالات کا اظہار ہو سکتا ہے اس کی طرف توجہ ضروری ہے البتہ دوسری صورت میں جن خیالات سے ہمیں سابقہ پڑ سکتا ہے اس پر غصہ نہیں بلکہ درگذر کرنے کی ضرورت ہے۔

دوسری طرف نئے لکھنے والوں یا اُن کو پسند کرنے والوں کی جانب سے اُسی شدومد سے کہا جا سکتا ہے کہ آپ کا ذوق ناقص ہے اور آپ کی رائے جلد بازی اور حقیقت ناشناسی پر مبنی ہے۔ اچھا اور بڑا ادب آج بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ بات صرف اتنی ہوئی ہے کہ زمانہ بدل گیا ہے اور آپ نہیں بدلے۔ جدید ترین افسانوں، نظموں اور غزلوں میں زندگی کے جدید ترین پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے اور انہیں پسند کرنے کے لئے آدمی میں اتنی دیانت ضرور ہونی چاہیئے کہ وہ اپنی پسند ہی کو سب کچھ نہ سمجھ بیٹھے، اور دوسروں کو اس کا حق دے کہ وہ اُنکی پسند سے بے نیاز ہو کر بھی اچھی چیزوں کے لکھنے کی صلاحیت رکھ سکتے

ہیں۔ ساری خوش مذاقی صرف ایک شخص یا چند اشخاص پر ختم نہیں ہو گئی ہے۔ یہ خوش مذاقی ان بے شمار لکھنے والوں میں پائی جاتی ہے جو آج پرانے لکھنے والوں کے مقابلے میں زیادہ لکھ رہے ہیں۔ اور اگر اُن سے اچھا نہیں لکھ رہے ہیں تو اُن سے برا بھی نہیں لکھ رہے ہیں اگر نئے لکھنے والوں میں برائی یہی ہے کہ وہ پرانے لکھنے والوں کے ایسا نہیں لکھ رہے ہیں تو یہ ایک لحاظ سے نئے لکھنے والوں کی انفرادیت کا اعتراف ہے۔ وہ بدلے ہوئے حالات میں جب دنیا آئے دن فکر و نظر کی نئی راہوں سے گذر رہی ہے پرانی چیزیں لکھ ہی نہیں سکتے۔ وہ تو وہی لکھیں گے جو آج لکھا جا سکتا ہے اور جو کل نہیں لکھا جا سکتا تھا۔ نئے لکھنے والوں کا یہ جواب اپنی جگہ بہت مسکت ہے واقعی یہ کچھ عجیب سی بات ہوگی کہ زمانہ بدلتا رہے اور ادبی مذاق میں کوئی تغیر نہ ہو۔ یہ ادب کے تخلیقی ارتقا کو جھٹلانا ہوگا اور خود اپنی بدمذاقی اور ادب ناشناسی کی دلیل ہوگی۔ اسی لئے ہمیں نئی ادبی تخلیقات کو محض کم حقیقت اور غیر وقیع سمجھ کر نظر انداز نہیں کر دینا چاہئے بلکہ پوری توجہ اور ذہنی آمادگی کے ساتھ ان کے مطالعے سے اپنے ذوق کو برابر تازہ اور ادبی مطالعے کو وسیع تر کرتے رہنا چاہئے ادب کے طالب علم، ناقد یا خود ادیب کے حق میں "غنودگی" کبھی

سُودمند ثابت نہیں ہوئی ۔ ادبی دلچسپی مستقل بیداری کا تقاضہ کرتی ہے۔

ممکن ہے کہ نئے لکھنے والوں کی حمایت میں اُٹھنے والی یہ آواز ضرورت سے زیادہ پرجوش ہو اور اس میں بھی اپنے ذوق اور اپنے عہد کی ترجیح کرنے والا جذبہ پایا جاتا ہو۔ لیکن اس کے معنی یہ کبھی نہیں ہوتے کہ ہم "ادبی اشتعال انگیزی" کا شکار ہو کر تمام نئی تحریروں کو سطحی اور بے معنی قرار دے دیں ۔ ادب کا ذوق اتنا ذاتی بھی نہیں ہوتا کہ صرف ذاتیات میں الجھ کر رہ جائے ۔ یہ ذوق، جسے ہم ذاتی سمجھتے ہیں، مختلف کتابوں اور تنقیدوں کے مطالعے، مختلف ادیبوں اور ادب کے طالب علموں سے گفتگو اور مباحثے، سماجی، تہذیبی، سیاسی تحریکات اور گذشتہ ادبی روایات سے مل کر بنتا ہے اور ذاتی صلاحیت کے تحت ایک انفرادی رویے کی شکل میں ابھرتا ہے جسے ہم ذاتی ذوق کہہ سکتے ہیں۔

ان دو جوابات کے علاوہ ایک تیسرا جواب اور ہو سکتا ہے، اچھے ادب کے لئے اچھے ادیب کی ضرورت ہے۔ جس وقت اچھا ادیب سامنے آجائے گا، آپ خود ہی پہچان لیں گے یا آپ نہ بھی پہچانیں، نہ بھی مانیں، وہ اپنی جگہ اچھا ادیب رہے گا۔ وہ آپ کی پسند

یا ناپسندیدگی کا پابند نہیں ہوتا۔ اُسے قبول یا رد کرنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا، وہ تو اپنے کو قبول کروا کے رہتا ہے۔

یہ جواب جس قدر آسان اور صحیح معلوم ہوتا ہے اسی قدر تشنہ اور گمراہ کن بھی ہے۔ اس میں اولاً تو ادیب کو مافوق البشر اور مسیح موعود کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے ادیب کا یہ تصور اس قدر رومانی اور جذباتی ہے کہ اس کی شخصیت ایک افسانہ ہو کر رہ جاتی ہے جس میں حقیقت کی کوئی جھلک نہیں ملتی۔

مزید براں اس میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ اس طرح سوچنے سے ادبی ارتقا کی تمام کڑیاں بکھر کر رہ جاتی ہیں اور تحقیق اور تنقید کی تمام راہیں بند ہو جاتی ہیں۔ کسی بھی ادبی مسئلے پر بحث اس وقت تک کے لئے موقوف اور بے سود ہو جاتی ہے جب تک یہ "ادیب موعود" تشریف نہ لائے۔ یہ ادبی انتظار، ادبی تعطل، اور جمود یا ترقی اور حرکت کے تمام سوالات کو ختم کر دیتا ہے، کیوں کہ یہاں ہر سوال کا ایک ہی جواب ملتا ہے کہ ؛

ابھی ٹھہرو ـــــ ایک بڑے ادیب کو آنے دو، پھر کسی مسئلے پر غور کرنا؛

اس جواب سے مطمئن ہونے کے ایک ہی معنی ہیں کہ دس پانچ

سال یا دس یا پانچ ہزار سال کے لئے قلم رکھ دیا جائے، حالاں کہ یہ نہ ممکن ہے اور نہ اس کی ضرورت ہے۔ بڑا ادیب یقیناً روز روز نہیں پیدا ہوتا، اور جب وہ آتا ہے تو مخالف یا موافق تنقیدوں اور آراء، پرانی اور نئی اقدار اور تحریکات کے دائروں سے گزرتا ہوا آتا ہے، مگر وہ ان تمام چیزوں سے بے نیاز نہیں ہوتا، وہ ان سے بلند ہوتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے تمام ادیب اس کی تحریروں کو غذا دیتے رہتے ہیں۔ وہ ادب کی جملہ سمتوں اور تقاضوں کا مجموعہ ہوتا ہے — وہ جزو سے کل کی طرف بڑھتا ہے، اور یوں ایک تکمیل شدہ شخصیت کی صورت میں ابھرتا ہے۔ لیکن اگر تمام ادبی مباحثے اور تحریکیں روک دی جائیں تو بڑا ادیب کبھی پیدا نہیں ہو سکتا۔

بہر حال ہمیں ان تین باتوں کو ذہن میں رکھ کر اس مسئلے پر غور کرنا ہے کہ موجودہ دور میں واقعی اچھا ادب نہیں پیدا ہو رہا ہے یا یہ صرف ہمارے چند ادیبوں اور ادب کے طالب علموں کے ذاتی ذوق اور اس کی تشنگی کا مسئلہ ہے، اور اس کو حقیقت سے کوئی سروکار نہیں ہے، یا اگر ہے تو بہت کم؟

دوسری طرف یہ بھی سوچنا ہے کہ کیا واقعی حالات اس طرح بدل گئے ہیں کہ جدید ترین ادب کے محاسن کو صرف بدلے ہوئے پس منظر

میں سمجھا اور پسند کیا جا سکتا ہے؟

رہ گئی یہ بات کہ بڑا ادب اُسی وقت پیدا ہوگا جب بڑا ادیب آئے گا، سو اس سے نہ انکار کیا جا سکتا نہ اقرار۔ جب تک بڑا ادیب نہیں آتا یہی کہا جائے گا کہ بڑا ادب تخلیق نہیں ہو رہا ہے۔ (اگر واقعی ایسا ہے) اور جب بڑا ادیب آجائے گا تو پھر بڑے ادب کے تخلیق نہ ہونے کا شکوہ ہی بے معنی ہو جائے گا۔ چنانچہ اس امر پر فی الحال زیادہ توجہ دینے کی ضرورت نہیں ہے۔

پہلی دو باتوں کے سلسلے میں ہمارا ذہن معاً نئی اور پرانی نسل کی آویزش کی طرف دوڑ جاتا ہے۔ اور جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے طرفین کا اس مسئلے پر ٹھنڈے دل اور غیر جانب داری سے غور کرنا قدرے مشکل بھی ہو سکتا ہے۔ مگر نئی اور پرانی نسل کی آویزش کے علاوہ بھی اس مسئلے کے کئی اور اہم پہلو ہیں جن کی طرف توجہ ضروری ہے ورنہ یہ ساری بحث ادب، ادبی ذوق، ادبی اقدار اور معیار سے ہٹ کر صرف صف بندی اور زور آزمائی پر ختم ہو جائے گی' دونوں نسلیں ایک دوسرے کو سمجھنے سے انکار کر دیں گی۔ اور اس طرح ادبی تاریخ کا تسلسل یک بیک ٹوٹ کر رہ جائے گا، اور پھر ادب ایک ایسے مقام پر پہونچ جائے گا جہاں کوئی چیز اس کے آگے ہوگی نہ پیچھے۔

نئی اور پرانی نسل

ادب میں نئی اور پرانی نسل کا تصور بعینہ ویسا نہیں رہا ہے جیسے معاشرے میں ہوتا آیا ہے کہ ایک مخصوص معاشرے کی پرانی نسل آپ کو انگرکھے میں نظر آ رہی ہے اور دوسری نسل کوٹ پتلون میں۔ اولاً تو معاشرے کی اتنی قطعی حتمی اور واضح تقسیم بذاتہٖ مصنوعی اور انتہائی ناقص ہے، دوسرے خود معاشرے میں معاشی اور سیاسی نظام کی تبدیلیوں کے سوا کوئی اور تبدیلی اچانک طور پر ممکن نہیں۔ معاشی اور سیاسی نظام میں تو البتہ دفعتاً ایک انقلاب لایا جا سکتا ہے مگر تہذیبی اور تمدنی اقدار کو یک لخت اور فوراً بدلنا ممکن نہیں۔ ان اقدار کی تبدیلی کی رفتار بہت سست اور بسا اوقات غیر محسوس طور پر ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ بعض پرانی اقدار کو ہر آنے والا معاشرہ اپنے مزاج اور تصورات کے مطابق اپناتا رہتا ہے۔ اسی بنا پر ہم مختلف ممالک کی تہذیبوں کے مخصوص قومی رنگ سے متعارف اور آگاہ ہوتے ہیں لہٰذا ان میں امتیاز کرتے ہیں۔

ادب کی دنیا میں پہونچ کر یہ تغیر اور بھی آہستہ روی کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس کے مختلف اسباب ہیں۔ ادب اب صنفی اور فکری ارتقا کی جس منزل پر پہونچ چکا ہے وہاں کوئی اچانک تغیر ممکن نہیں۔ کسی جھٹکے کے ساتھ اس کے تسلسل کو توڑ دینا تقریباً محال ہے۔ اس نے

اپنے معینہ اصناف کے ذریعے سے خود کو بیرونی حملوں سے بڑی حد تک محفوظ کر لیا ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے، لکھا جا رہا ہے اور لکھا جائے گا، وہ کم و بیش انہیں حدود میں رہ کر لکھا جاتا رہا ہے، لکھا جا رہا ہے اور لکھا جائے گا جو متفقہ طور پر تسلیم کر لئے گئے ہیں۔ ان حدود کے اندر رہتے ہوئے ہی بڑے سے بڑے تجربات کئے جا سکتے ہیں کبھی کبھی اُن حدود کو توڑنے کی کوشش بھی کی گئی ہے مگر ان کوششوں کے پیچھے بھی انہیں حدود کو وسیع تر کرنے کے جذبات کار فرما رہے۔

مروّجہ اور متعینہ اصناف سے گریز کرنے کا استحقاق ہی انہیں اصناف کا دیا ہوا ہے۔ نظم آزاد ہو کہ نظم معرّیٰ یہ کوئی ایسی نئی چیز بھی نہیں ہے جس کو شاعری کے دیگر اصناف پہچان بھی نہ سکیں بحور اور قوافی سے انحراف کے باوجود نظم آزاد ہو یا نظم معرّیٰ اپنی اندرونی تنظیم اور بیرونی شباہت میں نثر نہیں معلوم ہوتی۔ یہ شاعری ہی معلوم ہوتی ہے اور شاعری ہی رہتی ہے

اسی طرح افسانوں اور ناولوں میں بھی زمان و مکان کے باہمی ربط کو توڑ کر تجربات کئے گئے ہیں، اور تحلیل نفسی کی بنا پر متعدد اچھے ناول اور افسانے لکھے گئے ہیں، مگر وہ اپنی مخصوص فضا، پیرایۂ اظہارِ مدعا اور غرض و غایت میں افسانے اور ناول ہی رہے ہیں۔ ایسا

کبھی نہیں ہوا کہ اس نوع کے افسانے ناول معلوم ہونے لگیں، یا ناول افسانے بن جائیں — یا پھر ناول اور افسانے دونوں ڈراموں کی صف میں پہونچ جائیں۔

پھر بھی یہاں اتنی بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ نظم آزاد اور نظم معرّیٰ کی تخلیق اردو میں اسی زمانے میں ہو سکتی تھی غالب یا داغ کے عہد میں اس کا امکان نہیں تھا، اور یہ بات صحیح بھی ہے جسے نئی اور پرانی نسل دونوں بغیر کسی بحث و تمحیص کے قبول کر لے گی۔ اس موقع پر یہ کہنا کہ غالب یا داغ یا اس سے بھی پہلے کی نسل یہاں تک سعدی کے زمانے میں بھی شعراء کے ذہن میں اصنافِ شاعری میں امکانی تغیر و تبدل کے تصور تھے یا پرانے زمانے کے شعراء نے کہیں کہیں خود اس قسم کی کوشش کی ہے، کچھ زیادہ وزنی نہیں ہے اس لیے کہ موجودہ نظم معرّیٰ و نظم آزاد یکسر موجودہ حالات کا تقاضہ ہے۔

پھر بھی نئی اور پرانی نسل کے مابین حدِ فاصل کھینچنے کے سلسلے میں صرف نظم آزاد اور نظم معرّیٰ کی تخلیق کو زیادہ اہمیت دینا ٹھیک نہیں ہے۔ اس نوع کی نظمیں ہمارے نئے شعراء کے یہاں بھی زیادہ نہیں پائی جاتیں، اور نہ یہ ہماری شاعری کا غالب صنفی مزاج بن پائی ہیں۔ ان سے نئے دور کی افتادِ طبع کا کچھ پتہ تو ضرور چلتا ہے، مگر یہ

کلی طور پر نئے مزاج کی ترجمانی نہیں کر سکتیں۔ غالباً خود آج کی، یا آج سے بیس پچیس سال قبل پیدا ہونے والی نسل صرف اتنی سی بات کو نئے اور پرانے دور کی پہچان بنانا پسند نہ کرے گی کہ پہلے ایسی نظمیں نہیں لکھی جاتی تھیں اور اب لکھی جا رہی ہیں۔

یہی بات افسانوں کے جدید ترین تجربات پر بھی صادق آتی ہے۔ نظموں اور افسانوں کے جدید ترین تجربات میں قدیم ترین بات کہی جا سکتی ہے اور کہی جاتی رہی ہے۔ اسی لئے ادب میں سانچوں کی تبدیلی کے لازماً معنی خیالات کی تبدیلی کے نہیں ہوتے اور نہ سانچوں کی یہ تبدیلی آئے دن یا نسل در نسل ممکن ہے۔ ادب کے صنفی تقاضوں نے ادب میں بحیثیت مجموعی بہت زیادہ اجنبی پن کو گوارا نہیں کیا ہے ادب میں ایک نوع کی قدامت پسندی بھی پائی جاتی ہے۔ یہ ذہنی نہیں بلکہ ہیئتی ہوتی ہے۔ اُس نے اپنی وضعداری کو سخت سے سخت حالات میں نبھایا ہے۔

فکری حیثیت سے ادب میں زبردست تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں، لیکن چونکہ ان تبدیلیوں کا تعلق ہنگامی حالات سے زیادہ نہیں رہا ہے اور ادب کے سامنے ہمیشہ زندگی کے اساسی سوالات رہے ہیں جن کو وہ اپنے عہد کی طرزِ فکر کے مطابق سلجھانے میں منہمک رہا ہے

اسی لئے یہ تبدیلیاں ایک ہموار سطح پر ہوتی رہی ہیں۔ اس میں کوئی ایسی تبدیلی کبھی نہیں ہوئی جو بے جوڑ ہو، اور ادب کی مخصوص سنجیدہ فضا میں کھپ نہ سکے۔

میر اور اقبال کی فکر میں بڑا فرق ہے۔ لیکن دونوں کی سطح بلند ہے۔ ادب کی یہ "ہم سطحی" اور بلند نظری اُس کے ہموار اور متوازن ارتقا کا باعث بنتی ہے اور جس دور میں یہ 'ہم سطحی' برقرار نہیں رہتی، اُس دور کا ادب چھوٹا پڑ جاتا ہے۔ اسی ہم سطحی نے مختلف زمانے کے مختلف ادیبوں کو ایک ہی خاندان کے افراد میں بدل دیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس خاندان میں پہونچنا بہت مشکل ہے۔ مگر ایک بار پہونچ جانے کے بعد یہاں زمان و مکان کا بُعد مٹ جاتا ہے۔

اس خاندان کا کوئی فرد کبھی مرتا نہیں اور فکری اور جذباتی طور پر منفرد ہونے کے باوصف ایک ہی نسل کا معلوم ہوتا ہے۔ یہ افراد سیاسی شخصیتوں کی طرح جنہیں زمانے کے سیاسی رجحانات مقبول اور غیر مقبول بناتے رہتے ہیں، ڈوبتے اور اُبھرتے نہیں رہتے۔ یہ اصیل نسل سے تعلق رکھتے ہیں، اس لئے ان کے بارے میں شک و شبہ میں مبتلا وہی ہو سکتا ہے جو ادب کے شجرۂ نسب سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتا۔ ادب میں کسی بہت بڑے تغیر یا کسی ایسی بیگانگی اور اجنبیت

کی تلاش جس میں ایک دور کے ادیب دوسرے دور کے ادیب کو پہچان نہ سکیں غیر ضروری کاوش ہے۔

چنانچہ اب ہم جس نتیجے پر پہونچتے ہیں وہ یہ ہے کہ ادب میں صنفی تغیر بہت کم ہوتا ہے اور اگر ہوتا بھی ہے تو اس کی اہمیت جزوی ہے۔ اہمیت جس چیز کو دی جا سکتی ہے وہ طرز فکر ہے یا ہر دور کے مخصوص مسائل۔ مگر ان مسائل سے بھی بحث کرتے وقت ادب اپنی ایک سطح اور بلندی ہمیشہ برقرار رکھتا ہے۔ یہ بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے چند مخصوص موضوعات بھی رکھتا ہے۔

لیکن موضوع اور اس کے سلسلے میں نئی اور پرانی نسل کے ردِ عمل پر بحث سے پہلے ہمیں نئی اور پرانی نسل کی اس تقسیم کے دیگر پہلوؤں کو بھی دیکھنا ہے جو بدلتے ہوئے حالات کی بنا پر کی جا سکتی ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ حالات بدل گئے ہیں تو غالباً اس کے یہ معنی کبھی نہیں ہوتے کہ ایک مخصوص معینہ دن، تاریخ یا سن کے بعد پیدا ہونے والے یا باشعور ہونے والے اشخاص ہی بدل سکنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اور اس سے پہلے جو اشخاص پیدا ہو چکے ہیں یا باشعور ہو چکے ہیں وہ اب نہیں بدل سکتے۔

یہ اعلان کہ حالات بدل چکے ہیں، بذاتِ خود اس امر کی

نشان دہی کرتا ہے کہ اسی کے ساتھ ایک مخصوص معاشرے میں رہنے والوں کی کثیر تعداد بھی بدل چکی ہے۔ اس واسطے کہ حالات کے بدلنے کا اندازہ ہی ہم لوگوں کی بدلتی ہوئی معاشرت اور طرز فکر سے لگاتے ہیں۔ یہ تغیر صرف چند آدمیوں کی زندگی یا ان کی طرز فکر کے بدلنے سے رونما نہیں ہوتا اور نہ پہچانا جا سکتا ہے۔ یہ بحیثیت مجموعی آہستہ آہستہ رونما ہوتا ہے اور اس تغیر کو لانے میں نئی نسل، پرانی نسل، بوڑھوں اور جوانوں سب کا کم و بیش ہاتھ ہوتا ہے۔

پھر یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ حالات بدل جانے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر بیس پچیس سال کے بعد ایک بالکل نیا معاشرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک پورا عہد ختم ہو چکا ہے یا تبدیل ہو رہا ہے۔ اس عہد کے پیچھے صدیوں کے معاشرتی اور معاشی عوامل کارفرما رہتے ہیں، اور جب وہ بدل جاتے ہیں یا بدلنے لگتے ہیں تو ایک نیا معاشرہ ابھرتا ہے، اور ہم میں یہ احساس پیدا ہونے لگتا ہے کہ حالات بدل گئے ہیں یا بدلنے والے ہیں۔

یورپ میں جاگیری دور کے خاتمے اور صنعتی دور کے آغاز نے وہاں کی جدید اور قدیم معاشرت کے فرق اور خصوصیات کو نمایاں کر دیا تھا، اور اس طرح حالات کے بدل جانے کا اندازہ آسانی سے

لگایا جاسکتا تھا۔ لیکن یہ حالات منٹ منٹ پر ہماری فوری خواہشات کے مطابق نہیں بدلا کرتے۔ ان کے بدلنے میں بسا اوقات خاصی دیر لگتی ہے، اور اس دوران میں کئی نئی نسلیں پرانی ہو چکتی ہیں۔

یہ سچ ہے کہ کبھی کبھی بعض تاریخی اہمیت رکھنے والے واقعات ان حالات کو تیزی سے بدلنے کا باعث بن جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی بہت بڑی عالمی جنگ، کوئی بہت بڑی سائنسی دریافت' یا کوئی اہم معاشی انقلاب، لیکن اولاً تو ایسے واقعات روز روز رونما نہیں ہوتے، دوسرے خود ان اہم واقعات کے ردِّ عمل کا سلسلہ کوئی فوری تبدیلی نہیں پیدا کرتا۔ تیسرے ان واقعات کا دنیا کے تمام ممالک کے نظامِ زندگی پر یکساں اثر نہیں پڑتا۔ چوتھے یہ لازمی نہیں ہے کہ حالات کا تغیر معاشرے کی فلاح کا باعث ہی ہو۔

مگر ہم اس جگہ یہ فرض کئے لیتے ہیں کہ حالات کے بدل جانے سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ اب انسان کی ترقی کے لئے زیادہ بہتر اور سازگار ماحول پیدا ہو چکا ہے۔

اسی ضمن میں ایک اور بات کی طرف بھی توجہ کی ضرورت ہے "حالات کا بدل جانا" غیر واضح، قدرے غیر محتاط اور ڈھیلا ڈھالا پیرایۂ اظہار ہے۔ اس کے استعمال میں جتنی آسانی ہوتی ہے اتنی ہی

اس کے اثرات اور نتائج کو سمجھنے اور سمجھانے میں دقت اور الجھن پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ معاشرتی، معاشی اور سیاسی مسائل کی تبدیلیاں عموعی طور پر حالات کی تبدیلی کی صورت میں رو نما ہوتی ہیں۔ لہٰذا غیر ضروری سیاسی یا معاشی اصطلاحات سے بچنے کے لئے یہ بہتر ہوگا کہ ہم حالات کو مسائل سے بدل دیں تاکہ ہم ان مسائل کا ایک واضح تصور کر سکیں جو آج ہیں اور کل نہیں تھے۔

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا، بات حالات کے بدل جانے کی تھی جو اپنے ساتھ آدمیوں کو بدلتے رہتے ہیں۔ اور اس طرح نئی باتوں کے سوچنے، سمجھنے کی امکانی صلاحیت ہر شخص میں پیدا کرتے رہتے ہیں لہٰذا نئے حالات سے کسب فیض کا دروازہ کسی پر بند نہیں رہتا۔ اس میں تاریخ پیدائش کا اتنا دخل نہیں ہے جتنا ذہنی بیداری اور آمادگی کا۔ نئے اور بدلے ہوئے حالات میں نئی اور پرانی دونوں نسلوں کے لکھنے والوں کی فکر اور انداز تحریر کی کوئی قطعی تقسیم مشکل ہے۔ لکھنے والوں کے علم اور معلومات، مطالعے اور مشاہدے، معاشرتی مسائل سے وابستگی یا عدم وابستگی اور اندازِ نظر کے تحت ان کی تحریروں کے مختلف مدارج اور نوعیتیں ہو سکتی ہیں جن کو ہم مختصراً مندرجۂ ذیل طور پر بیان کر سکتے ہیں:۔

۱۔ یہ ممکن ہے کہ حالات کے بدل جانے کے باوجود نئی نسل کے بعض ادیب و شاعر دقیانوسی فکر کے تحت لکھتے رہیں۔

۲۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پرانی نسل کے بعض ادیب و شاعر فکری تغیر اور ارتقاء کا برابر ساتھ دیتے رہیں اور ان کی فکر جدید فکر سے کلی طور پر ہم آہنگ ہو۔

۳۔ یہ بھی ممکن ہے کہ نئی اور پرانی نسل کے کچھ لکھنے والے جدید یا قدیم فکر سے جزوی طور پر وابستہ ہوں۔

۴۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بعض نئے اور پرانے لکھنے والے دونوں جدید دور کے فکری رجحانات کے تحت لکھ رہے ہوں، اور دونوں میں سے کسی ایک نسل کے لکھنے والوں کی فکر میں زیادہ نیاپن، تازگی، وسعت اور جدید دور سے گہری وابستگی ہو۔

۵۔ اس کا بھی امکان ہو سکتا ہے کہ دونوں قسم کے لکھنے والوں کی فکر میں قدیم یا جدید اقدار میں سے کسی ایک سے قربت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہو۔

۶۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں نسل کے ادیبوں اور شاعروں کا انداز بیان جدید قدیم افکار میں سے کسی ایک کو اپنانے کے باوجود روایتی یا غیر روایتی ہو۔

اور آخر میں ہمیں اس بحث کے ایک اور اہم پہلو کو بھی نظر انداز نہ کرنا چاہیئے۔ نئے حالات میں یہ ضروری نہیں ہے کہ نیا لکھنے والا نئے عہد کو لبیک ہی کہے۔ وہ نئے حالات کو ممکن ہے، زندگی کے لئے فال نیک نہ سمجھے اور نئی اقدار کو مسترد کر کے قدیم زمانے ہی میں لوٹ جانا چاہتا ہو۔ یا قدیم اور جدید دونوں سے بیزار ہو کر اپنی ہی ذات کی تلاش میں کھو جائے اور اسی کو اپنی فکر کا حاصل سمجھے۔

بعینہٖ اسی طرح کا ردِ عمل پرانی نسل کے لکھنے والوں میں ہو سکتا ہے۔ اگرچہ ان کے ردِ عمل کی توجیہہ ایک حد تک کی جا سکتی ہے اس لئے کہ یہ پرانے دور سے نئے دور میں آنے کا مسئلہ ہوتا ہے، جس کے لئے ان کی فکر ممکن ہے آمادہ نہ ہو۔ اور وہ نئے عہد کو، کوئی خوش گوار تبدیلی نہ سمجھتے ہوں۔ اس نوع کا ردِ عمل اکثر و بیشتر اس لئے پایا جاتا ہے کہ ایسے لکھنے والوں کا فکری مزاج پہلے ہی سے تعمیر ہو چکا ہوتا ہے۔ اور ان کا فکری تسلسل نئے دور میں لوٹ جانے، یا آسانی سے بدل جانے کی جگہ خود کو برقرار رکھنے ہی کو تخلیقی عمل سمجھتا ہے۔

لیکن ان تمام توجیہات کے باوجود یہ بھی ممکن ہے کہ پرانی نسل کے بعض لکھنے والے نئے اور پرانے دونوں عہد سے بیزار، یا

غیر مطمئن ہوں، اور انہوں نے دونوں ادوار کو مسترد کر دیا ہو۔ اس مقام پر پہونچ کر بعض نئے اور پرانے لکھنے والوں میں لب و لہجے اور اندازِ بیان کے فرق کے باوجود فکری یکسانیت ہو سکتی ہے۔ دونوں مجموعی طور پر نئے اور پرانے ادوار سے غیر مطمئن، بیزار اور گریزاں ہو سکتے ہیں۔

جب ہم اس پہلو سے اس قسم کے لکھنے والوں کے اندازِ فکر پر غور کرتے ہیں، اور ان کے اس مخصوص ردِ عمل کے اسباب کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو بحث لامحالہ فرد اور معاشرے کے باہمی تعلقات تک پہونچ جاتی ہے اور ہمیں ایک بار پھر معاشرتی مسائل کے تحت ہی فرد اور اجتماع کے داخلی اور خارجی روابط کو دیکھنا پڑتا ہے۔ ایکسرے (X-RAY) کی اس پلیٹ پر ان باہمی روابط کو دیکھے بغیر ہم فرد کی اس آواز کو نہ سُن سکتے ہیں نہ سمجھ سکتے ہیں، جو یہ کہتی ہے ـــــ

"تن ہمہ داغ داغ شد"

مگر معاشرتی مسائل کی اس بحث کو جو نئی اور پرانی نسل کو متعین کرنے میں اہم ترین رول ادا کرتی ہے ہم بعد میں اٹھائیں گے یہاں صرف اس بات کو سمجھ لینا چاہیے کہ نئی اور پرانی نسل کے فرق

کو واضح اور متعین کرنے کے لئے "سال گرہ" اور برسی منانے ہی پر اکتفا کر لینا زیادہ مستحسن طریقہ کار نہیں ہے۔ طبعی عمر اور ذہنی عمر میں مطابقت اور عدم مطابقت دونوں ممکن ہے۔ دونوں نسلوں کی فکر قدیم بھی ہو سکتی ہے جدید بھی، سطحی بھی ہو سکتی ہے گہری بھی، نئی فکر ہونے کے باوصف غیر دل کش ہو سکتی ہے اور قدیم فکر ہونے کے باوجود موثر ہو سکتی ہے۔ ادبی و شعری لحاظ سے ان دونوں نسلوں کی تخلیقات جدت اور قدامت سے قطع نظر پست اور بلند دونوں ہو سکتی ہیں۔

اور اس چیز کو بھی دیکھتے چلئے کہ شعر و ادب ہو یا سائنس و معاشیات، فلسفہ ہو یا نفسیات، ملکی امور ہوں یا بین الاقوامی، غرض کہ زندگی کا کوئی بھی شعبہ ہو اس میں معتبر، مستند، ذمے دار اور بالغ فکر انہیں لوگوں کی سمجھی جاتی رہی ہے جو عمر کی اس منزل پر ہوتے ہیں جہاں نئی نسل پرانی ہو کر پہونچتی ہے۔

ایک سیاست ہی کو لے لیجئے جو بدنام ہونے کے باوجود ہمارے پورے نظام زندگی کا وہ شعبہ ہے جہاں سب سے زیادہ متحرک، ترقی پذیر اور جدید فکر کے دروازے کھلے رہتے ہیں، یا ان کو کھلا رہنا چاہئے۔ سیاسی اختلافات سے قطع نظر غالباً اس سے سب کو اتفاق ہوگا کہ زندگی کا یہ شعبہ نسبتاً زیادہ فعال ہوتا ہے،

لیکن جب ہم سیاست کے اس بڑے ہال میں داخل ہوتے ہیں تو یہاں ہم کو بالعموم بوڑھے سر ہی جنبش کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جن کے بال سفید ہو چکے ہیں، اور جو رات دن فکر میں ڈوبے ہوئے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق روشن مستقبل کے خاکے تیار کرتے رہتے ہیں۔ سیاست بری ہو یا بھلی مگر اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، اور شاید اس سے بھی انکار مشکل ہے کہ ہماری زندگی کے اس سب سے فعال شعبے میں نئی نسل سے زیادہ پرانی نسل کے افراد نظر آتے ہیں؛ حالانکہ فعالیت نئی نسل کا خصوصی امتیاز ہے۔

اب جب بات یہاں تک پہونچ گئی ہے تو ہم کچھ ایسا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ یہ ساری دلیلیں صرف نئی نسل کی بیخ کنی کے لئے ہیں، اور ان کا ایک ہی مطلب ہے کہ نئی نسل کے پاس کہنے سننے کی نہ کوئی چیز ہے اور نہ وہ اپنے عہد کی کوئی نئی چیز دے ہی سکتی ہے ——اُس کا عدم وجود برابر ہے اور اس کے سپرد صرف یہ کام ہے کہ وہ بوڑھی ہو جایا کرے تب کہیں جا کر اس کی باتیں درخورِ اعتنا سمجھی جا سکتی ہیں۔

اس بات پر ممکن ہے پرانی نسل کے چند ادیب و شاعر خوش

ہو جائیں، اور نئی نسل کے چند شعرا، اور ادبا، غصے میں آجائیں۔ ہمارا اشارہ ان "عضو رنو جوانوں" کی طرف نہیں ہے جنہیں اپنے غصے سے محبت ہے، اور معاشرتی نشو و نما کے اسباب دریافت کرنے سے نفرت۔ اسی لئے ان کا غصہ قہر درویش بر جان درویش ہو کر رہ گیا اور ان کی تحریک اعصاب زدگی کی بنا پر ٹوٹ گئی۔

بہر حال ان باتوں کا مقصد ایک نسل کو گھٹانا اور دوسری نسل کو بڑھانا نہیں ہے۔ نئی نسل یقیناً تاریخی وجود رکھتی ہے اور تاریخی ارتقاء کی ایک ضروری کڑی ہوتی ہے۔ لیکن نئی اور پرانی نسل میں غیر ضروری امتیازات پیدا کرنے سے بچنے کی ہمیشہ ضرورت ہے ادیبوں کی نئی نسل فیشن نہیں ہے۔ یہ نئی تخلیق اور نئی ضرورت ہے مگر اسے پرانی نسل کا یکسر حریف یا یکسر ضد سمجھ لینا خود نئی نسل کے ساتھ ناانصافی اور معاشرے کے ارتقائی رشتوں سے ناواقفیت ہوگی۔

نئے اور پرانے عہد میں تمام تر اختلافات کے باوجود ایک چیز اور ہوتی ہے جسے ہم قدر مشترک کہتے ہیں اور اسی بنا، پر ایک دور کا ادب اپنے دور کے ختم ہو جانے کے باوجود بھی اہم، زندہ اور دل کش ہوتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات یہ اپنے دور کے مقابلے میں آنے

والے ادوار میں زیادہ توجہ سے پڑھا جاتا ہے، اور اپنی دل کشی کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ اس کی دل کشی کو ابھارنے اور چمکانے میں نئے دور اور نئی نسل ہی کا ہاتھ ہوتا ہے۔

بہر صورت اسی قدر مشترک کی بنا پر ہم میرا ور غالب کو آج بھی پڑھتے اور پسند کرتے ہیں، اور نئی نسل کا بڑے سے بڑا مؤید بھی انہیں صرف یہ کہہ کر نہیں ٹھکرا سکتا کہ میر و غالب پرانے ہو چکے ہیں۔ انہیں پرانی نسل سے تعبیر کرتے وقت بڑے تامل سے کام لینا ہوگا

بات یہ ہے کہ ادب نئے اور پرانی نسل کے معنوں میں نیا یا پرانا نہیں ہوتا ـــــ ادب میں عجائب خانے نہیں پائے جاتے، جہاں پرانی نسل کے ادیبوں کی تخلیقات رکھی جاتی رہیں، کیوں کہ اس طرح سوچنے پر ہر نئی نسل پرانی ہوتی چلی جائے گی اور ادب کا کام زندگی کی تعمیر کی جگہ صرف عجائب خانوں کی تعمیر رہ جائے گا۔

پھر نئی نسل کیا چیز ہے؟ اس کی امتیازی خصوصیات کیا ہو سکتی ہیں؟

اس سوال کے جواب سے قبل یہ بھی سوچئے کہ مختلف ادوار کے ادب میں قدر مشترک کا پایا جانا اپنی جگہ صحیح تو ہے لیکن کیا ہر دور کے ادب کی الگ الگ خصوصیتیں بھی ہوتی ہیں؟

اس طرح سوچنے پر شاید نئی نسل کی خصوصیتوں کو متعین کرنے میں آسانی ہو جائے۔

اب 'طلسم ہوشربا' کی داستانوں اور پریم چند کے افسانوں کو سامنے رکھیے اور اس بات پر غور کیجئے کہ ان دونوں میں زبان و بیان کے علاوہ اور بھی کچھ فرق پایا جاتا ہے؟ اور اگر یہ فرق پایا جاتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟

اس طرح غور کرنے پر سب سے اہم فرق اس معاشرت میں ملے گا جو پریم چند کے دور میں پائی جاتی تھی، اور جو 'طلسم ہوشربا' کے دور میں نہیں پائی جاتی تھی اور نہ پائی جا سکتی تھی —— یہاں ہمیں دو جداگانہ ماحول ملیں گے۔ ان دو مختلف ماحول کے آدمی ہاتھ پیر، آنکھ ناک کان میں ایک جیسے ہونے کے باوجود دو جداگانہ راہوں پر چلتے اور سوچتے ملیں گے۔ ان کے دماغ مختلف ہوں گے۔ اور ہم تھوڑی سی کاوش کے بعد اس نتیجے پر یقیناً پہونچ جائیں گے، کہ مختلف ادوار میں مشترک اقدار کے باوجود علیحدہ اقدار بھی ہوتی ہیں۔ نئے دور کی بعض اقدار اپنے پیشرو دور کی اقدار سے نہ صرف جدا ہوتی ہیں بلکہ بعض اوقات ان کی ضد بھی ہوتی ہیں۔ یہ اقدار مختلف معاشرتی مسائل کا نچوڑ یا مظہر ہوتی ہیں۔ لہٰذا سیدھی سادی زبان

میں یوں کہہ لیجئے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئے معاشرتی مسائل بھی لے کر آتا ہے جو نئی فکر کو جنم دیتا ہے۔

اب ہمارے سامنے پھر وہی بحث آجاتی ہے جسے ہم پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ ان مسائل کو سمجھنے، سلجھانے اور حل کرنے ہی سے نئی فکر اور رجحان کا پتہ چلتا ہے۔

ادبی بحث کے سلسلے میں معاشرتی مسائل کا ذکر ممکن ہے بعض طبائع کو مکدر اور آزردہ کر دے مگر مجبوری کچھ ایسی ہے کہ جیتے جی ان مسائل سے پیچھا چھڑانا ممکن نہیں۔ یہ مسائل لفظ نہیں آدمی ہوتے ہیں جو ہمیشہ سے ادب کا مرکزی کردار رہے ہیں اور ہر قسم کے افکار و خیالات انہیں کے گرد گھومتے رہے ہیں۔

نئی نسل نئے مسائل کی بیک وقت پروردہ بھی ہوتی ہے، اور انہیں پیدا بھی کرتی ہے۔ اس کا تعلق اپنے دور کے مسائل سے پرانی نسل کے مقابلے میں زیادہ قریبی اور گہرا ہوتا ہے یا ہونا چاہئے تاریخ جب ایک دور ختم کر کے نئے موڑ پر پہونچ جاتی ہے اور حالات بدلنے لگتے ہیں اور نئے حالات رونما ہونے شروع ہو جاتے ہیں تو نئی اور پرانی نسل میں حد فاصل کھینچنا ممکن ہو جاتا ہے۔ ہر چند اس حد فاصل کو سن و سال کے لحاظ سے متعین کرنے میں الجھنیں پیدا ہو

سکتی ہیں، اور بعض اوقات ہم غلط نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔ لیکن اس امر میں بھی صداقت ہے کہ نئے زمانے کو قبول کرنے میں طبعی عمر کا بھی فیض شامل ہوتا ہے۔

نئی نسل پُرانی نسل کی بہ نسبت زیادہ آسانی اور کھلے دل سے نئے تغیرات کو قبول کر سکتی ہے۔ اس میں نئے حالات کو پرکھنے سمجھنے اور اپنانے کے سلسلے میں جو لچک اور تازگی پائی جاتی ہے وہ پرانی نسل میں نسبتاً کم ہوتی ہے۔ لیکن طبعی عمر کا یہ عمل دخل صرف ایک حد تک اپنے اثرات چھوڑتا ہے

آگے چل کر کچھ ایسی کٹھن راہیں ملتی ہیں جہاں ناتجربے کاری اور تجربے کاری کے فرق اور مضمرات کو سمجھے بغیر مسائل سے عہدہ برآ ہونا مشکل ہے۔ اسی لئے نئی نسل کو اس طرف سے بھی چوکنا رہنے کی بڑی ضرورت ہے کہ کہیں یہ اس کی ناتجربے کاریاں تو نہیں ہیں، جن کو وہ ادبی تجربات کا نام دے کر خوش اور مطمئن ہو رہی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ نئی فکر کی بنیادیں اسی وقت سے پڑنا شروع ہو جاتی ہیں جب نئی نسل کے ادباء اور شعراء عنفوانِ شباب کے نئے خوابوں کی طرح نئے دور کو بھی اپنے سینے میں کھلتا اور مہکتا ہوا محسوس کرنے لگتے ہیں۔ ان کی فکر اسی خوشبو سے پہچانی جا سکتی ہے

لیکن بات اگر یہیں ختم ہو جاتی تو پھر نئی نسل کا کام بہت آسان ہوتا اور اس کے ذمے صرف خواب دیکھنا رہ جاتا۔ دل تو یہی چاہتا ہے کہ کاش ایسا ہی ہوتا مگر ایسا ہوتا نہیں۔ ان خوابوں کی تعبیر سے نئی نسل کا اتنا ہی تعلق ہے جتنا خواب دیکھنے سے۔ چنانچہ وہ وقفہ یا فاصلہ جو خواب اور اس کی تعبیر کے درمیان ہوتا ہے نئی نسل کو پہچنوانے اور اس کو معتبر بنانے کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

یہاں پہونچ کر نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے مجموعی طور پر دو رویئے ہو جاتے ہیں ——

'نئے دور کو قبول کیا جائے یا رد؟'

لیکن آگے بڑھنے سے قبل یہ مناسب ہوگا کہ نئے دَور کی تھوڑی سی وضاحت کر دی جائے۔ ورنہ غلط فہمیوں اور الجھنوں کے دوبارہ پیدا ہو جانے کا امکان ہے۔

نئے دور کی اصطلاح یہاں وسیع تر معنوں میں استعمال کی جا رہی ہے جس سے مراد یہ ہے کہ مجموعی حیثیت سے ایک تاریخی دُور دنیا بھر میں ختم ہو چکا ہے یا ختم ہو رہا ہے اور ایک نیا تاریخی دور شروع ہو چکا ہے یا شروع ہو رہا ہے۔ ورنہ یوں مخصوص حالات میں ہر تغیر کو نہ نیا کہا جا سکتا اور نہ اسے تاریخی ارتقا سے تعبیر کیا جا سکتا'

چنانچہ نئے دور میں نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے رویئے اور انداز نظر کی دو جدا گانہ نوعیتیں ہوسکتی ہیں:

ایک یہ کہ نئی نسل زندگی کی ارتقائی منزلوں ہی کی منکر ہوجائے اور نئے مسائل سے گریز کرنے ہی کو نئی فکر سمجھنے لگے۔

دوسری یہ کہ وہ اس ارتقاء سے ہم آہنگ ہوکر ترقی پذیر زندگی کا ساتھ دے۔

پھر یہ بھی ظاہر سی بات ہے کہ نئی نسل کے ادیب و شاعر ایک دن ایک ساتھ مل کر نہ یہ عہد کرتے ہیں اور نہ کر سکتے ہیں کہ وہ سب کے سب اپنے دور کو قبول کر رہے ہیں یا رد کر رہے ہیں۔ لہٰذا اب خود نئی نسل مختلف خانوں میں بٹنا شروع ہوجاتی ہے، اور اس طرح اس کے ایک سے زیادہ رویئے ہوسکتے ہیں۔ کچھ نئے دور کے منکر ہوسکتے ہیں، کچھ اس کے مقر ہوسکتے ہیں اور کچھ اپنے کو بین بین رکھ سکتے ہیں۔

ایسی صورت میں نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کی فکری سمتوں کا کوئی مجموعی تصور محال ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہی کہا جاسکتا ہے کہ ان سب کی فکر اپنی اپنی جگہ نئی ہے اس لئے کہ وہ نئے دور، نئے حالات، نئے مسائل کے ردعمل کے طور پر سامنے آئی ہے لیکن ان تمام امور کے باوجود نئی نسل کا یہ منقسم تصور خود نئی نسل کی نفی

کہنے لگتا ہے۔

جب ہم نئی نسل کہتے ہیں تو اس سے مراد چند افراد نہیں ہوتے بلکہ لوگوں کی کثیر تعداد جو مجموعی حیثیت سے نسل کے نام سے تعبیر کی جا سکتی ہے، اور جو معاشرے کے ایک غالب رجحان کو نمایاں کرتی ہے۔ ورنہ اگر سوال ایک مخصوص معاشرے یا دور میں صرف "ردِ عمل" کا ہے تو پھر اس میں نئی اور پرانی نسل میں امتیاز کرنے کی بھی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے۔ ردِ عمل تو ہر لکھنے والے کا خواہ نیا ہو یا پرانا، کسی نہ کسی سمت میں ہوگا ہی۔ لہٰذا بحث کو ایک خطِ مستقیم پر رکھنے کے لئے بہتر ہوگا کہ ہم نئی نسل کو ہٹا کر نئے شاعروں اور ادیبوں کے رویئے سے بحث کریں اور یوں اس مبہم، غیر متعین اور بڑی حد تک غیر ضروری اصطلاح سے بچنے کی کوشش کریں جو کثرتِ تعبیر سے پریشان ہو کر نسل در نسل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

نئے لکھنے والوں کا رویّہ بالعموم دو قسم کا ہو سکتا ہے۔ انفرادی یا اجتماعی، یعنی یا تو وہ اجتماعی مسائل سے دامن چھڑا کر صرف خود بینی ہی کو اپنا شعار بنا سکتے ہیں جسے مہذب اور ادبی اصطلاح میں "دروں بینی" بھی کہتے ہیں، یا پھر انفرادی اور اجتماعی زندگی میں ربط دے کر اپنوں اور بیگانوں کے مسائل کو ایک وحدت میں سمجھنے اور پرکھنے کے

طریقۂ کار کو اپنا سکتے ہیں۔ صرف اپنی ذات کو کریدتے رہنے کا مشغلہ انفرادی طور پر ممکن ہے دلچسپ اور بڑا اہم ہو۔ لیکن اجتماعی طور پر اسے ایک بیماری سمجھا جاتا ہے یا منفی رویہ کہا جاتا ہے۔ اس میں ایک دشواری یہ بھی ہے کہ اس قسم کے "منفرد" لکھنے والے جو معاشرتی مسائل کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے اتنے منفرد ہوتے ہیں کہ اُن میں آپس میں کوئی فکری یا باطنی ربط نہیں ہوتا یا نہیں ہو سکتا۔ اور نہ اسے ہونا چاہیے رہ گیا ایسے ادیب جو نقطۂ نظر کے اختلافات کے باوجود مسائل سے واسطہ رکھتے ہیں، وہ البتہ کسی نہ کسی طرح ایک خاندان اور ایک نسل کا تصور پیدا کر دیتے ہیں۔

بہر حال نئے لکھنے والوں میں کچھ ایسے ہو سکتے ہیں جو صرف اپنی ذات کو "کل" سمجھتے ہوں، اور کچھ ایسے جو ذات اور کائنات دونوں کے مجموعے کو "کل" سمجھتے ہوں۔ وہ نئے ادیب جو ادب کو اجتماعی زندگی کا ترجمان سمجھتے ہیں ان کے نئے پن کو سمجھنے میں کم دشواری ہوتی ہے اس لیے کہ ان کی فکر نئے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور یوں وہ نئے مسائل کی ترجمانی کے واسطے سے پہچانے جا سکتے ہیں۔

حالانکہ نئے مسائل کو ادب بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے خصوصاً ایسی صورت میں جب نئے مسائل آج اقوام متحدہ کے منشور

ہیں بڑی خوبی اور وضاحت کے ساتھ ایک فہرست کی صورت میں درج کر دیئے گئے ہیں۔ زندگی میں خیر و برکت پیدا کرنے، اور اس خیر و برکت کو ادب کے ذریعے سے ابھارنے کی تحریک پیدا کرنے میں اس منشور سے بہتر ایک آدھ ہی منشور اور ہوں گے۔ اس منشور میں جسے دنیا کی تمام قوموں نے مل کر مرتب کیا ہے وہ تمام معاشرتی، معاشی، سیاسی، قومی اور بین الاقوامی مسائل دے دیئے گئے ہیں جنہیں ادیب اپنا آدرش بناتا رہا ہے ــــ ان مسائل سے ہٹ کر کوئی نئی بات کہنا آسان چیز نہیں ہے ــــ اس کے علاوہ یہ مسائل صرف نئے لکھنے والوں کی دسترس میں نہیں ہیں بلکہ پرانے لکھنے والے بھی ان تک پہونچ سکتے ہیں۔

بہر صورت بات یہ ہو رہی تھی کہ تنہا نئے مسائل کی جستجو ہی نئے ادب کی تخلیق کے لئے کافی نہیں بلکہ ان سے پوری ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی ضرورت ہے جس کے بغیر ادب تخلیق نہیں ہو پاتا اور نہ نئے لکھنے والے پہچانے جا سکتے ہیں۔

دوسری طرف وہ نئے ادیب جو ان مسائل پر دھیان نہیں دیتے اور صرف اپنا گیان حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ممکن ہے نیا پن، تو پیدا کر لیں مگر ادب یقیناً تخلیق نہیں کر سکتے۔ اس لئے کہ نئے ادب کی تخلیق

کے لئے نئی اقدار کو اپنائے بغیر چارہ نہیں۔ ہر نیا دَور اپنے ساتھ کچھ نئی اقدار لاتا ہے اور انہیں اقدار کی ترجمانی اور تشریح کی بنا پر نئے لکھنے والوں کی سمت اور رفتار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

اس موقع پر اگر کوئی یہ پوچھ بیٹھے کہ ان نئی اقدار سے کیا مراد ہے؛ تو جواب بس یہی دیا جا سکتا ہے کہ وہ اعلیٰ اقدار جو زندگی کو سمجھنے سمجھانے اور آگے بڑھانے میں ممد ہوتی ہیں۔

لیکن اگر اس کے بعد بھی سوال کیا جائے کہ یہ اعلیٰ اقدار کیا ہیں؟ تو سیدھا جواب یہی ہے کہ یہ اعلیٰ اقدار وہی ہیں جن کو آپ اعلیٰ سمجھتے ہیں — زندگی میں بہر صورت اعلیٰ اقدار کا کوئی نہ کوئی تصور تو آپ کو رکھنا ہی ہوگا، خواہ انفرادی طور پر یا اجتماعی طور پر۔ ان اعلیٰ اقدار کے تصوّر کے بغیر ہمارے لئے خود ادیب کا تصور خواہ وہ کسی نقطۂ نظر کا حامل ہو محال ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اعلیٰ اقدار کی بحث میں الجھنے کی جگہ ہم صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہماری مراد انہیں اعلیٰ اقدار سے ہے جنہیں آپ اعلیٰ اقدار سمجھتے ہیں اور جن سے منکر ہو کر آپ تخلیق کے ہر جذبے کو کھو بیٹھیں گے۔

چنانچہ اس مقام پر یہ سوال بے جا نہ ہوگا کہ وہ نئے لکھنے والے جو معاشرتی اقدار کی نفی کرتے ہیں کن اقدار کی ترجمانی کے دعویدار ہیں؟

وہ کون سی اقدار ہیں جو ان کے ادب کے لئے فیضان ہیں، اور وہ کس بنا پر پہچانے جا سکتے ہیں؟

کیا ان کے نئے پن کی پہچان محض اتنی ہے کہ ان کا ادب غیر معاشرتی ہے؟

یہاں آسانی سے جنسی تحریکات اور ذاتی میلانات کا سہارا ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ لیکن کیا جنسی تحریکات اور ذاتی میلانات کا معاشرے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا؟

ان تحریکات اور میلانات کو ابھارنے، بگاڑنے یا بنانے، تیز کرنے یا دھیما کرنے میں اُس نئے دور کا کوئی ہاتھ نہیں ہوتا جس میں نئے لکھنے والے لکھ رہے ہیں؟

اگر واقعی ان کی تخلیقات نئے دور کے معاشرتی مسائل سے بالکل "پاک" اور "منزہ" ہوتی ہیں اور ان میں کوئی کھوٹ اور ملاوٹ نہیں تو پھر وہ کس بنا پر نئی کہلائی جانے کی مستحق ہیں؟ اور ان کے اشعار اور میر سوز یا شاہ نصیر کے اشعار میں کیوں کر امتیاز کیا جا سکتا ہے؟ یا ان کی فکر نظیر اکبرآبادی کی فکر سے کیوں کر نئی ہوئی؟— یہ فکر الگ تو ہو سکتی ہے، مگر نئی کیوں کر ہوئی؟ شاید لب و لہجے، انداز بیان اور علامتوں کے استعمال کی بنا پر ہم ان کی تخلیقات کو نیا

کہہ سکتے ہیں۔ یہ بات ایک حد تک صحیح ہے۔ مگر لب و لہجے، اندازِ بیان، الفاظ اور علامتوں کے نئے پن اور نئے استعمال کے باوصف پرانی فکر کو یا ایسی فکر کو جو اپنے عہد کی منکر ہو نیا کیوں کر کہا جا سکتا ہے؟

نئی فکر کی اساس نئی اقدار پر ہوتی ہے۔ یہ نئی اقدار اپنی ترجمانی کے لئے نئے لب و لہجے اور انداز بیان کی طالب بھی ہو سکتی ہیں (نئے اسلوب کو اختیار کرنے کا جواز ہی یہ ہے کہ ہم نئے دور میں آگئے ہیں)، لیکن اگر ہم صرف انداز بیان کے انوکھے پن کو غلطی سے نیا پن سمجھ لیں، اور اسے نئی فکر کا بدل قرار دیں تو پھر ہمارے لئے اپنے کو نیا کہلوانے کی چنداں حاجت نہیں رہتی۔ اس نوع کے ادیب نہ نئے ہوئے نہ پرانے۔ ان کا رشتہ ماضی، حال، مستقبل کسی سے بھی ممکن نہیں۔ کیوں کہ اپنے معاشرے سے رشتہ توڑنے کے بعد ہر دور کے معاشرے سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔

معاشرہ ایک تسلسل اور ارتقا ہے۔ یہ کسی ایک فرد کی ذات نہیں ہے۔ معاشرے سے رشتہ توڑنے کے بعد پھر الفاظ سے رشتہ توڑنا بھی واجب ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ بدقسمتی سے الفاظ اپنی جگہ خود ایک معاشرہ ہوتے ہیں۔

اس کے بعد ایک ہی چارہ کار رہ جاتا ہے وہ یہ کہ ایک بالکل

نئی "وکیو بلیری" (VOCABULARY) بنائی جائے جو اس قسم کے لکھنے والوں کی ذات کی کما حقہٗ ترجمانی کر سکے۔ یہی نہیں بلکہ ان میں سے ہر لکھنے والے کو لامحالہ اپنے لیے علیحدہ علیحدہ "وکیو بلیری" بنانی ہوگی تاکہ اس کی "ذاتِ واحد" پر کسی بھی اجتماعی تصور کا سایہ نہ پڑ سکے۔

ان تمام باتوں کے کہنے کا مقصد طنز یا استہزا نہیں ہے۔ اور نہ نئی نسل کے وجود سے انکار ہے۔ نئی نسل کا وجود اتنا ہی حقیقی اور لازمی ہے جتنا نئے دور میں نئے مسائل کا وجود۔ کہنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ نئی اور پرانی نسل کی بحث سے زیادہ اہم چیز یہ ہوگی کہ ہم اچھے اور بُرے ادب میں تمیز کریں، اور ان مسائل کو سمجھنے کی کوشش کریں جو ادب کو اچھا یا بُرا بنا سکتے ہیں۔ اس نئے شعور اور نئی نظر کو پیدا کیے بغیر نئے عہد، نئے ادیب، نئے ادب اور اس قسم کی تمام اصطلاحوں اور الفاظ کا استعمال نئے لکھنے والوں کے خط و خال کو واضح کرنے کے بجائے اور دھندلا دے گا۔

مختصراً یوں سمجھیے کہ نئی اور پرانی نسل کی بحث اس پہلو سے تو اہم اور سود مند ہو سکتی ہے کہ اس سلسلے میں نئے اور پرانے عہد کے مخصوص موضوعات، مخصوص مسائل اور مخصوص فکر کی وضاحت اور

تعین ہو سکتی ہے اور اس کے ساتھ ادبی نظریات، ادبی مطالبات اور طرزِ نگارش کے عہد بہ عہد تغیرات اور پورے ادب پر مجموعی طور پر ان کے نیک و بد اثرات کا پتہ چلایا جا سکتا ہے۔ مگر نئی نسل اگر صرف اسی بات کو سرمایۂ افتخار اور طرۂ امتیاز سمجھتی رہی کہ وہ نئی ہے اور اس کا کام اگلوں سے محض انحراف کرنا اور یکسر ذاتی تجربات کو لفظی اور ہیئتی تجربات کے ذریعے سے ادب میں سمونا ہے تو یہ نئے ادب کی بڑی بدقسمتی ہو گی۔ اُسے یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ہر نئی نسل پرانی ہو جاتی ہے اور پرانی نسل کا ہر ادیب اپنے عہد میں نیا ہوتا ہے لیکن صرف اس بنا پر نہ وہ بڑا ہوتا ہے نہ چھوٹا۔ اُس کی بڑائی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ ہر عہد میں بڑا سمجھا جائے۔

نئی نسل کے ادیب اگر لفظ و بیان کے تجربات اور ذاتی ہیجانات کو انوکھے انداز میں پیش کر دینے ہی کو اصل تخلیق اور امتیازی خصوصیت سمجھتے ہیں۔ تو اتنی ذرا سی بات انہیں تاریخ ادب کے صفحات سے مٹ جانے سے بچا نہیں سکتی۔ اپنے عہد کے بدل جانے کے بعد وہ پرانے ہو جائیں گے اور اسی کے ساتھ ان کے سارے لفظی اور ہیئتی تجربات بھی پرانے ہو جائیں گے اور فکری طور پر تہی مایہ ہونے کی وجہ سے ان کو ادب میں یاد رکھنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہ

جائے گا۔

اس قسم کے نئے لکھنے والے ادب کو غالباً نیا لباس سمجھتے ہیں اور ان کے پاس بالعموم عذر یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی بات اپنی زبان میں کہنا چاہتے ہیں اور ذاتی تجربات ہی ان کے لئے اہم ہیں — باقی ساری دنیا سے انہیں کیا مطلب! لیکن یہ عذر نہ اس بات کو جھٹلا سکتا کہ ان سے پہلے بھی بڑے ادیب گذرے ہیں جو ممکن ہے ان خطوط پر نہ سوچتے ہوں، اور ان کے بعد بھی بڑے ادیب پیدا ہوں گے جو ممکن ہے ان خطوط پر نہ سوچیں اور نہ یہ عذر اس بات کو ثابت کر سکتا ہے کہ وہ نئے ہونے کے ساتھ بڑے بھی ہیں۔

بڑا ادیب "یک جہتی" نہیں "شش جہتی" ہوتا ہے۔ وہ ہر سمت میں پھیلتا اور بڑھتا ہے اور ہر سمت کو سمیٹتا ہے۔ اس کی فکر قدیم اور جدید سے مل کر بنتی ہے اور اپنے عہد کے فکری ارتقاء کو اپناتی ہے جو گذشتہ عہد کے فکری ارتقا سے پیدا ہو کر زیادہ نکھرا، واضح اور پختہ شعور لے کر ابھرتا ہے۔

نئے لکھنے والے اگر فکر کی پختگی سے عاری ہیں تو پھر انہیں اپنے آپ کو نیا کہتے ہوئے دیانت داری سے کام لینا چاہئے۔ اس لئے کہ نئی نسل نیا زمانہ، نئی نظر ہے۔ اور اس نئی نسل کا کوئی تصور

نئی اور پرانی نسل

اس وقت تک ممکن نہیں جب تک یہ فروعی اختلافات کے باوجود خود کو اپنے عہد کی اصل فکر یا غالب رجحان سے وابستہ اور ہم آہنگ نہ کرے۔

اور آخر میں ایک بات اور ــــــ ادب میں "نسلی" امتیازات پر زیادہ زور دینے سے اجتناب بہتر ہوگا۔

(سنہ ۱۹۶۲ء)

اردو میں بچوں کا ادب

نہر پر چل رہی ہے پن چکی
دُھن کی پُوری ہے کام کی پکّی

چمک دار کپڑا جو بھایا اُسے
تو ٹوپی میں جھٹ پٹ چھپایا اُسے

رب کا شکر ادا کر بھائی
جس نے ہماری گائے بنائی

ان اشعار میں بظاہر کچھ نہیں ہے۔ یہ بے رُوح بے کار اور بے مایہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں نہ کوئی فکری گہرائی ہے اور نہ جذباتی شدت، یہ اردو ادب کی کسی خاص قدیم یا جدید ادبی روایات سے بھی وابستہ نہیں ہیں۔ لفظ اور بیان کے اعتبار سے بھی ان میں کوئی خوبی نہیں ہے — یہ بہت بچکانہ ہیں۔

یہ تمام باتیں صحیح ہیں خاص طور سے آخری بات کہ یہ بہت بچکانہ ہیں، اور یہی ان کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ اِن میں "بچپن" موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ آج بھی ہماری زبان پر جاری ہو جاتے ہیں۔ ہم جب انہیں پڑھتے ہیں — ہنسی ہنسی میں ہی — تو یہ ہمیں بچپن کی یاد دلا دیتے ہیں اور ہماری نظروں کے سامنے اسکول اور مکتب کا وہ زمانہ پھر جاتا ہے۔ جب ہم جماعت میں بیٹھے ہوئے یہ شعر پڑھا کرتے تھے، اور ماسٹر صاحب ان کے معنی سمجھانے اور ان کو رٹانے کی کوشش میں مصروف رہا کرتے تھے۔

بچپن کا زمانہ بیت جانے کے بعد بھی اس نوع کے اشعار موقع بے موقع یاد آتے رہتے ہیں۔ یہ نوجوانوں اور بوڑھوں کو بھی یاد رہتے ہیں، اور بچوں کو تو خیر یاد رہتے ہی ہیں۔ کسی قسم کی فنی اور فکری خوبی نہ ہونے کے با وصف یہ ماہ و سال کے دھندلکوں سے برابر

جھانکتے رہتے ہیں۔ ان میں ایک "یاد رہ جانے والی" کیفیت چھپی رہتی ہے۔ یہی ان کی سب سے بڑی خوبی اور قوت ہے —— یہ اپنے کو برابر یاد کراتے رہتے ہیں —— "دیکھو ہم وہی ہیں !!" یہ بڑی معصومیت اور نرمی سے ہمیں مخاطب کرتے رہتے ہیں، اور ہم ذرا دیر کے لئے اپنی سنجیدگی سے منہ موڑ کر ان کی طرف پیار سے دیکھنے لگتے ہیں، اور گود میں اٹھا لیتے ہیں۔

ان اشعار میں جو مخصوص کیفیت پائی جاتی ہے، یہی بچوں کے سارے اچھے ادب میں ملتی ہے۔ اور اسی لئے جب ہم بچوں کے ادب کے بارے میں سوچتے ہیں تو وہی حصے سب سے پہلے ہمارے ذہن میں آتے ہیں جن میں یہ عنصر پوشیدہ رہتا ہے۔ بچوں کے ادب کے سلسلے میں یہی "یاد دہانی" والا عنصر مواد اور ہئیت کو متعین کرتا ہے۔ بچوں کے ادب میں مواد اور ہیئت کی نوعیت ذرا مختلف ہوتی ہے۔

موضوع کی افادیت یوں تو ہر قسم کے ادب میں اہم ہو سکتی ہے مگر بچوں کے ادب میں یہ افادیت انتہائی نازک مسئلہ بن کر سامنے آتی ہے۔ یہاں موضوع کی فکری گہرائی اور جذباتی لطافت پر اتنا زور نہیں دیا جاتا جتنا موضوع کے بعض ایسے پہلوؤں کے انتخاب پر جو آسانی

سے ذہن میں رہ جائیں، یہ کام بہت محنت طلب ہے، اور اس میں اتنی ہی علمی اور ادبی کاوش کی ضرورت پڑتی ہے جتنی کسی علمی یا ادبی تخلیق کے سلسلے میں۔ بچوں کے ادیب کو اس موقع پر دوہری ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے۔ پہلی ذمہ داری تو ایسے موضوع کا انتخاب ہے جو بچوں کے سن و سال سے ہم آہنگ ہو۔ اس کے بعد اس مخصوص موضوع کے بھی صرف چند ایسے پہلوؤں کو ایسے زاویوں سے پیش کرنا ہوتا ہے جو بچہ اچھی طرح سمجھ لے اور ذہن میں بڑی حد تک نہ سہی تو کچھ حد تک محفوظ کر سکے۔

چنانچہ مواد کے سلسلے میں اسی "انتخاب" کو اولیت ہے۔ اچھے سے اچھا اور مفید سے مفید موضوع اگر پوری احتیاط اور سوجھ بوجھ سے منتخب نہیں کیا گیا تو بچے کے لئے بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے ــــ اس کے برعکس بڑے سے بڑا موضوع بھی بچے کے حلق سے اتارا جا سکتا ہے۔ اگر اس میں ان تمام امور کو مدنظر رکھا گیا ہے جو بچے کی ذہنی اور جذباتی زندگی سے "میل" کھا سکتے ہیں۔

موضوع کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ بچوں کو "دوست" بنا سکے اور بچے اُسے "دوست" بنا سکیں ــــ اور ساتھ ہی موضوع کو بہر طور، بچوں کو بُرے دوستوں سے بچانا بھی چاہئے ــــ یہیں

پہونچ کر ایک اور اہم مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے اور وہ ہے نفسیات کا۔ بچوں کے ادیب کے لئے نہ صرف بچوں کی نفسیات کا مطالعہ اور اس سے واقفیت ضروری ہے بلکہ اپنے زمانے کی نفسیات کا بھی اسے شعور ہونا چاہیئے — اور دونوں صورتوں میں اس شعور کی بنیاد صحت مند اقدار پر رکھے بغیر بچوں کی رہنمائی ممکن نہیں ہے۔

بچوں کی نفسیات کو سمجھنے کے لئے ادیب کو خود بچہ بننا پڑتا ہے۔ یہاں صرف مطالعہ اور فرض کے احساس سے کام چلانا خطرے سے خالی نہیں ہے۔ اس میں دل جوئی اور شدید احساس تربیت کے بغیر بچے کے دل و دماغ میں گھر کرنا محال ہے۔ اس کے علاوہ بچوں کے ادیب کے لئے یہ بھی لازمی ہے کہ وہ اپنے عہد کے مطالبات اور ان کے نفسیاتی جواز سے بھی باخبر ہو۔ طلسم ہوشربا، الف لیلہ، قصہ چہار درویش اور اس قسم کی متعدد کتابیں بچوں کے لئے آج بھی بہت دلچسپ ہیں۔ مگر آج کا ادیب اگر ان کتابوں کے انداز میں لکھنے کی کوشش کرے گا، تو اس کی یہ کوشش نہ صرف یہ کہ نقالی ہوگی بلکہ غیر مقبول بھی۔

اس میں شک نہیں کہ بچوں کا ادب بچوں کو کہانیاں سناتا ہے مگر آج کے ادیب کو اپنے ماحول کی نفسیات اور زمانے کے مطالبات

سے اتنی واقفیت ہونی چاہئے اور خود پر اور بچے پر اتنا اعتماد ہونا چاہئے کہ وہ یہ محسوس کر سکے کہ جن اور پریوں کی کہانی آج خود بچوں کو زیادہ پسند نہیں رہیں۔ "الف لیلہ" کو تو بچہ قبول کرلے گا — لیکن آج اگر الف لیلوی اقدار اور روایات کے ماتحت کہانیاں لکھی گئیں تو بچہ اسے آسانی سے شاید قبول کرنے پر تیار نہ ہو سکے۔ وہ اُسے جھوٹ اور بڑی حد تک بکواس سمجھے گا — (کم از کم وہ بچہ جو کہانیوں کی کتابیں پڑھنے لائق ہو گیا ہے، اور یہاں اسی عمر کے بچے سے بحث ہے۔

اسی لئے بچوں کے ادیب کو روایتی ماحول، مریضانہ اقدار، اور بے معنی اور بے سر و پا افسانہ طرازی سے بچنے کی آج جتنی ضرورت ہے اتنی اس سے پہلے نہیں تھی — آج کے بچے نے سائنس کے دور میں آنکھیں کھولی ہیں — اسے یاد رکھنا ہر ادیب کے لئے اتنا ہی ضروری ہے جتنا یہ یاد رکھنا کہ وہ بچوں کے لئے لکھ رہا ہے۔

اس دوہری مزاج شناسی کے بغیر مواد کا مسئلہ حل نہیں ہو سکتا، اور نہ ایسا ادب پیدا ہو سکتا ہے جو بچوں کے ذہن میں رہ جائے اور جسے پڑھ کر بچے خوش ہو سکیں۔ بڑوں کے لئے جو ادب ہوتا ہے اس کا کام بھی آدمیوں کو خوشی دینا ہے — اور بچوں کے ادب کا بھی یہی کام ہے۔

یہی دو مسئلے اسلوب کا سوال بھی اٹھاتے ہیں۔ مواد کے انتخاب اور مزاج شناسی کے ساتھ ساتھ الفاظ کے انتخاب کا سوال بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ لفظ اور بیان کی اہمیت بچوں کے ادب میں موضوع سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ اس لئے کہ یہی الفاظ اور ان کی ترتیب بچوں سے رسم و راہ بڑھانے میں سب سے پہلے مدد دیتی ہے۔

یہ بات تو عام طور سے سب جانتے ہیں کہ بچوں کے ادب کے سلسلے میں الفاظ سیدھے سادے اور آسان ہوں۔ انداز بیان صاف اور سلجھا ہوا ہو۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ "زود فہمی" کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ الفاظ بچوں کی عمر کے تقاضوں سے ہم آہنگ بھی ہوں۔ ایسی صورت میں اگر جا بجا مشکل الفاظ بھی آجاتے ہیں تو بچے اس کو بخوشی قبول کر لینے پر آمادہ ہو جاتے ہیں اور وہ ان کے ذہن میں گونجتے رہتے ہیں۔ اُن کی ترتیب اور ان کا آہنگ اُن کی یاد تازہ کرتا رہتا ہے۔

لیکن اگر الفاظ بچوں کے مزاج اور ان کی عمر کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہ ہوئے تو آسان سے آسان لفظ اور صاف سے صاف انداز بیان بھی ان کے ذہن میں محفوظ نہیں رہ پاتا۔ مثال کے طور پر اشعار کے سلسلے میں صرف آسان لفظوں اور موزونیت کی شرط

ہی کافی نہیں ہے۔ فرض کر لیجئے کہ یہ ایک شعر ہے ؎

اکہتر، بہتر، تہتر، چوہتر
پچھتر، چھہتر، ستتر، اٹھتر

اور اسے آپ کسی بچے کو بطور شعر کے سناتے ہیں، اور یہ بھی امید رکھتے ہیں کہ اُس کی نادانی اور کم سنی سے فائدہ اٹھا کر آپ اس کے دل میں یہ بٹھا سکیں گے کہ یہ صحیح معنوں میں ایک شعر ہے۔ اس امتحان میں غالباً آپ کبھی بھی پوری طرح کامیاب نہ ہو سکیں گے۔ ممکن ہے بچہ اسے ایک نیا "شعری کھیل" سمجھ کر خوش ہو جائے مگر وہ اسے ایک "جھوٹا شعر" اور "کھیل ہی سمجھے گا۔ آپ اسے مشکل سے یقین دلا سکیں گے کہ یہ بھی ایک شعر ہے۔ اگرچہ اس میں جتنے الفاظ ہیں وہ بچہ روز گنتی میں پڑھتا ہوگا —— یہ سب کے سب جانے بُوجھے ہیں، آسان ہیں، اور موزوں بھی کر دیئے گئے ہیں۔ اس کے برخلاف اسی بچے کے سامنے اقبال کا یہ شعر پڑھ دیجیے ؎

لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا میری
زندگی شمع کی صورت ہو خدایا میری

آپ پُورا شعر بھی نہ پڑھ پائیں گے، اور وہ اس کے مصرعے کو اٹھا لے گا۔

اس شعر میں بعض لفظ جیسے شمع، صورت وغیرہ اور انداز بیان "دعا بن کے تمنا میری" آسان نہیں ہے، اور نہ اتنا سلجھا ہوا ہے، مگر بچہ اسے قبول کرنے پر آمادہ ہو جائے گا۔

اسی طرح اقبال کا یہ شعر لے لیجئے ؎

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں
یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں

اس شعر میں الفاظ، اضافت اور تشبیہ سب مشکل ہے، مگر بچوں کی زبان پر یہ شعر بھی جاری رہتا ہے۔

یہاں ممکن ہے کہ یہ بات کہی جائے کہ بچوں کو اس قسم کے اشعار اس لئے یاد رہتے ہیں کہ رٹائے جاتے ہیں —— یہ بات کچھ وزن ضرور رکھتی ہے —— مگر قصہ صرف یہی نہیں —— بات آگے بھی پہونچتی ہے ——

سیکڑوں، ہزاروں رٹائے ہوئے اشعار میں سے صرف اسی قسم کے اشعار کیوں یاد رہ جاتے ہیں؟

آخر دن گزر جانے کے بعد بھی یہ اشعار کیوں زبان پر آ جاتے ہیں!!

بچہ جب دوسرے درجے میں پہونچ جاتا ہے تو بھی اس نوع

کے اشعار اس کے حافظے میں کیوں باقی رہتے ہیں؟؟؟

اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ الفاظ اور اندازِ بیان کے لحاظ سے سادہ اور آسان نہ ہونے کے باوجود یہ اشعار بچے کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔ ان کا آہنگ، ان کی موسیقی، ان کی نرمی، ان کے الفاظ کی بندش، اور اس بندش سے پیدا شدہ نفسیاتی تجسس اور تحیر، اور ایک مجموعی خوش نمائی اور نئے پن کا تاثر بچے کو شدت سے بھلا لگتا ہے۔ اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے

اسی لئے بچوں کے ادب میں لفظ و بیان کے مسئلے کو صرف آسانی اور صفائی تک محدود کر دینا "بچے" کو بالکل "بچہ" سمجھ لینا ہے۔ اور کوئی بھی ادیب جب بھی اپنے قاری سے اس "رویئے" کے ساتھ مخاطب ہوتا ہے، خواہ اس کا قاری بڑا ہو یا بچہ، تو اس کا قاری اس کے بارے میں زیادہ اچھی رائے مشکل ہی سے قائم کر پاتا ہے۔

بچوں کے ادب کے بارے میں اس مختصر سی بحث کے بعد جب ہم اردو ادب پر نظر دوڑاتے ہیں تو ہمیں یہاں..... کم سرمایہ ایسا ملتا ہے جسے ہم صحیح معنوں میں بچوں کے ادب سے تعبیر کر سکیں۔

اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ اردو ادب دنیا کے دوسرے بڑے ادب کے مقابلے میں بہت کم سن ہے۔ اس کی جب آنکھ کھلی تو دنیا کے ادب اپنی تمام بزرگی کے ساتھ سر پر موجود تھے۔ اردو ادب نے ان کے بچپن کو نہیں دیکھا، وہ ان کے ساتھ کھیل نہیں سکا۔ اسی لئے وہ ان کی بزرگی سے متاثر ہوا، ان کے بچپن سے نہیں۔ یہ دوسری زبانوں کے بڑے ادب کے برخلاف فطری طور پر اپنے بچپن کے دور سے تھوڑی مدت کے لئے گذرا۔ یہ بہت جلد جوان ہوگیا۔ اردو ادب کا بچپن بزرگوں کے سائے سے نکل ہی نہیں سکا۔ اس لئے اس میں شروع ہی سے غیر ضروری سنجیدگی بھی آگئی ہے۔ اسے اپنے ابتدائی دور میں ہی جن شاعروں اور ادیبوں سے سابقہ پڑا وہ اکثر و بیشتر خود دوسری زبانوں کی عظمت اور بزرگی سے واقف اور ان زبانوں کے دلدادہ تھے اور اسی بزرگی کے حامل بھی تھے۔

دوسری وجہ یہ کہ جب ہمارے ادیبوں نے ادھر کا رُخ کیا بھی تو چند خیالی کہانیوں کے سوا اور کچھ نہیں لکھا۔ یہ کہانیاں بہت دلچسپ ہونے اور ایک حد تک تصورات کو وسعت دینے کے باوصف بھی نہ زیادہ تعداد میں لکھی گئی ہیں نہ زیادہ "پرمایہ" ہیں۔ ان میں سے بیشتر دوسری زبانوں سے ماخوذ بھی ہیں۔

تیسری وجہ یہ ہے کہ بعض وہ ادیب جو بچوں کو واقعی کچھ دے سکتے تھے چند نظموں اور افسانوں کے بعد "بڑوں کے ادب" کی طرف متوجہ ہو گئے۔

چوتھی وجہ یہ ہے کہ بچوں کے ادب کے لئے جس قدر جانکاہی اور غور و فکر کی ضرورت ہے اور اس کے تمام مطالبات کو جو انتہائی نازک اور مشکل ہیں پورا کرنے کی شرط ہے اس کی طرف ہمارے کسی ادیب نے اب تک توجہ نہیں دی ہے۔

ان تمام کمزوریوں اور کوتاہیوں کے ہوتے ہوئے بھی اردو ادب میں بچوں کے ادب کا بالکل ہی کال نہیں ہے۔ اگر ہم اس کا بھی ایک سرسری سا جائزہ لے لیں تو اردو ادب میں بچوں کے ادب کا یہ خاکہ کچھ اور اُجاگر ہو جائے گا۔ اس ضمن میں پرانے شاعروں اور ادیبوں میں صرف نظیر اکبر آبادی اور میر امن ہی کا نام لیا جا سکتا ہے جن کی بعض تخلیقات یا تخلیقات کے بعض حصے بچوں کے لئے ہیں یا جن سے بچے دلچسپی لے سکتے ہیں۔

رجب علی بیگ سرور کا "فسانۂ عجائب" صرف بوڑھے بچوں کے لئے ہے وہاں بچوں کی رسائی ناممکن ہے۔

نظیر اکبر آبادی کے پورے کلام میں زندگی سے لطف لینے کی

جو صلاحیت ہے وہی ان کی شاعری کو بچوں کے لئے بھی گوارا بنا دیتی ہے۔ اُن کے کلام میں ایک اچھل کود، ایک ولولہ اور سیر تماشے کا جذبہ شروع سے آخر تک پایا جاتا ہے۔ وہ مختلف مناظر اور چیزوں کو دیکھ کر خود بھی خوش ہوتے ہیں اور دوسروں کو بھی خوش کرنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ بچوں کے لئے نظمیں لکھتے ہیں جیسے "ریچھ کا بچہ" اور "ہنس" وغیرہ، تو بچوں سے بالکل گھل مل جاتے ہیں —— وہ لفظوں سے اسی طرح خوش ہوتے ہیں جس طرح بچے اپنے کھلونوں سے —— بہت بڑی حد تک وہ خود اپنی شاعری میں "بچے" کی شکل میں نظر آتے ہیں —— ان تمام چیزوں کی وجہ سے ان کی نظمیں بچوں کے دلوں میں گھر کر لیتی ہیں۔

پھر "چہار درویش" میں میر امن بھی "سیر و سیاحت" کے شوق کو جس طرح ہوا دیتے ہیں وہ بچوں کے ذوقِ تجسس کو کافی ابھار سکتا ہے۔ مگر "چہار درویش" میں زبان کی سادگی اور مٹھاس کے باوجود زیادہ حصے ایسے نہیں ہیں جو بچوں کو پوری طرح لبھا سکیں نظیر کی شاعری میں معصومیت ہے اور میر امن کے چہار درویش جہاں دیدہ ہیں، اسی لئے زیادہ عرصے تک بچوں کے ساتھ نہیں رہ سکے۔

ان کے بعد کچھ عرصے تک اردو ادب میں بچوں کے لئے کوئی قابلِ ذکر

تخلیق نہیں ملتی، یہاں تک کہ ہم آزاد اور حالی کے دور میں آجاتے ہیں ــــ اس دور میں شاعری کے ساتھ ساتھ نثر کی اہمیت پہلی بار محسوس ہونے لگتی ہے اور نثر اتنی ہی وسیع ہو جاتی ہے جتنی وسیع شاعری سمجھی جاتی رہی ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال، غدر، انگریزوں کا تسلط، زندگی کے حل طلب ٹھوس مسائل، مغربی اثرات، بڑھتی ہوئی سماجی بیداری' ان تمام عناصر نے مل کر نثر کی اہمیت کو مسلّم کر دیا۔

چنانچہ آزاد نے نظم کے علاوہ نثر میں بھی بچوں کے لئے بیش قیمت کتابیں لکھی ہیں ــ "نصیحت کا کرن پھول" اور "قصص ہند" ــ موخرالذکر کتاب آزاد کی کامیاب ترین تخلیقات میں سے ہے۔ بچوں میں تاریخی ذوق پیدا کرنے کے سلسلے میں غالباً اب تک ایسی کوئی کتاب نہیں لکھی گئی ہے۔ حالی نے بھی بچوں کے لئے کئی چھوٹی چھوٹی نظمیں لکھی ہیں۔

آزاد اور حالی کے بعد بڑھتے ہوئے سماجی شعور کی وجہ سے بچوں کی طرف بھی توجہ بڑھنے لگی۔ اور متعدد ادیبوں اور شاعروں نے نظمیں اور کہانیاں لکھنی شروع کیں۔ مگر شاعری کے سلسلے میں اسماعیل میرٹھی سے کوئی اب تک "بازی" نہ لے جا سکا ــــ وہ بچوں کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ انہوں نے ان کے لئے بے شمار نظمیں لکھی ہیں جن سے ہم سب واقف ہیں اور جنہیں ہم سب پڑھ چکے ہیں

اسماعیل میرٹھی صحیح معنوں میں بچوں کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں بلندی نہیں ہے، فلسفہ نہیں ہے، ادبی چاشنی نہیں ہے، مگر اُن کی نظموں میں ایک چیز ہے۔ اور وہ ہے بچپن! اُن کی نظموں میں یہی سب سے بڑی "تازگی" ہے۔ اسی لئے، عمر کی ہر منزل میں اُن کے اشعار یاد آجاتے ہیں اور بچوں کی تمام درسی کتابوں میں اُن کی نظمیں مل جاتی ہیں۔

ان کے بعد اور کئی شاعروں اور ادیبوں نے ادھر توجہ کی جن میں افسر میرٹھی، حفیظ جالندھری، راشد الخیری، امتیاز علی تاج، کے نام نمایاں ہیں۔ مگر اس دور میں بچوں کے ادب کے سلسلے میں اقبال کا نام سب سے اہم ہے۔ جس طرح ان کا نام اعلیٰ شاعری کے سلسلے میں بڑا ہے اسی طرح بچوں کے لئے، جو شاعری انہوں نے کی ہے وہ خاصی اہم ہے۔ اگرچہ انہوں نے بچوں کے لئے بہت کم لکھا ہے مگر جتنا بھی لکھا وہ ہر بچے کی زبان پر ہے۔ اقبال بچوں کی نفسیات سے پوری طرح واقف تھے، اسی وجہ سے ان کا کلام بچوں کو پوری طرح اپنا سکا ہے۔

اقبال کے بعد اور انہیں کے زمانے سے بچوں کے ادب کا سلسلہ چل نکلتا ہے۔ اور بے شمار نظمیں اور افسانے اس ضمن میں تخلیق

کیے جا چکے ہیں اور برابر لکھے جا رہے ہیں۔

اب بچوں کے لئے کئی رسالے بھی نکلنے لگے ہیں۔ یہاں تک کہ بچوں کا ادب ایک تجارتی پہلو بھی بنتا جا رہا ہے جس کی طرف فوری توجہ ضروری ہے۔

بڑوں کے ادب کا تجارتی پہلو اتنا مضر اور مہلک نہیں ہے، جتنا بچوں کے ادب کا — بڑے تو زیادہ سے زیادہ یہی ہو گا کہ اپنا مذاق خراب کرلیں گے، مگر یہ بچوں کے ادب والے تجارتی رسالے تو نسل کی نسل کو تباہ کر دیں گے۔ اور اب صورتِ حال یہ ہے کہ رسالے تو رسالے، بچوں کے معمے بھی نکلنے لگے ہیں!!

ہمارے ادیبوں کو اگر اپنے ادب سے فرصت ملے تو اس طرف توجہ ضرور دینی چاہئے۔

بچوں کے ادب کا یہ مختصر سا جائزہ اتنا ہی تشنہ ہے، جتنا اردو میں بچوں کا ادب۔ لیکن اگر اس نے ہمارے ادب میں دوسروں کو اس مسئلے کی اہمیت کا احساس دلایا تو شاید اس کا کوئی نہ کوئی حل نکل آئے۔

ہمارے ادب میں ابھی وہ ادیب نہیں پیدا ہوئے ہیں جو عظیم المرتبت ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ ماہر نفسیات بھی ہوں،

اور بچوں سے دوستی کرسکیں۔ ابھی بچوں کا ادب کوئی سعدی، کوئی 'DANIEL DEFO' نہیں پیدا کرسکا ہے۔ اردو ادب اور بچے، دونوں ان کے منتظر ہیں۔

(سنہ ۱۹۵۴ء)

ب

- افسانوں کی پرچھائیں
- اردو ناول کا ارتقا
- اردو افسانہ نگاری کے رجحانات

افسانوں کی پریاں

آپ نے کبھی اس پر بھی غور کیا ہے کہ عام آدمیوں کی طرح ادب پر بھی ماہ و سال کا عکس پڑتا رہتا ہے۔ وہ بھی بچپن، جوانی، اور بڑھاپے کے دَور سے گزرتا ہے۔ ادب میں یہ تینوں ادوار کبھی انفرادی طور پر مختلف ادیبوں کی تخلیقات میں نمایاں ہوتے ہیں، اور کبھی اجتماعی طور پر کسی ایک ملک کے پورے ادب میں ان کے اثرات پائے جاتے ہیں۔

یوں تو اچھا اور بُرا ادب سن و سال کی تقسیم سے بے نیاز۔

اور بلند ہوتا ہے اور اس کی عمر کبھی نہیں ڈھلتی۔ لیکن تاریخی طور پر ادب کی ابتداء (کسی بھی ملک کا ادب ہو) عام آدمیوں ہی کی طرح ہوتی ہے۔ وہ بھی طفلی کے دور سے گذرتا ہے جس میں معصومانہ تجسس اور جرأت ملتی رہتی ہے۔

جس طرح ہم بچپن میں بھوت پریت کی داستانیں بڑے غور اور دلچسپی سے پڑھتے اور سنتے ہیں اسی طرح ادب بھی نظم اور نثر کے ذریعے سے اپنے ابتدائی دور میں ان داستانوں کو بڑے شوق سے دامن میں سمیٹتا ہے۔ ہر ملک اور ہر قوم کے ادب میں سب سے پہلے زیادہ تر اسی قسم کی مافوق الفطرت اور تخیلی کہانیاں رہی ہیں۔ مشرقی ادبیات سے قطع نظر مغربی ادبیات کے ابتدائی دور میں بھی مافوق الفطرت عناصر کی کارفرمائی اکثر و بیشتر پائی جاتی ہے

مشرق کے افسانوی ادب میں جس میں چینی، سنسکرت، عربی، فارسی اور دیگر زبان کی منظوم اور منثور کہانیاں شامل ہیں تخیلی اور مبالغہ آمیز عناصر کی کثرت پائی جاتی ہے۔ ہمارے اردو ادب میں جس کی عمر نسبتاً کم ہے نظم کے سلسلے میں پہلی قابلِ ذکر اور اپنے رنگ کی آخری مثنوی 'سحر البیان' میں بھی یہی عناصر کم و بیش ملتے رہتے ہیں۔

نثر کے ضمن میں باقاعدہ طور پر جس افسانوی ادب کی طرف ہماری توجہ جاتی ہے وہ میرامن کا ترجمہ ہے جس کا نام انہوں نے "باغ و بہار" رکھا۔ نظم اور نثر کی ان کہانیوں سے پہلے بھی جو کہانیاں ہمیں ملتی ہیں ان میں بھی مافوق الفطرت عناصر، معجزات اور مبالغہ آمیزی کی کارفرمائی ملتی ہے۔

بہرصورت مختصراً یوں سمجھئے کہ ایسی کہانیاں جن میں اس قسم کے ناقابلِ فہم عناصر ملتے ہیں، ہر ملک کے ادب میں اُس وقت یقینی طور پر آتی رہی ہیں۔ جب وہ اپنے "عہدِ طفلی" میں تھا، اور آج بھی اس دور "جنوں کُش" اور "عقل پرور" میں ان کی آمد بند نہیں ہوئی۔ ہماری نظم اور نثر دونوں میں جا بجا ان عناصر سے مدد لے کر لکھنے والوں نے طویل مطالب کو ایجاز اور اختصار سے ادا کرنے کی کوشش کی ہے اور قدیم روایات کو جدید تقاضوں کا لباس پہنا کر انسانی جبلتوں اور افکار کی تہوں کو کھولنا چاہا ہے۔

اب ذرا یہ دیکھئے کہ ایسی کہانیاں ادب کے ابتدائی عہد میں کیسے اور کیوں کر آئیں؟ ان کا ادب میں کیا درجہ ہے؟ ان سے ادب کو کس قسم کی مدد ملی؟ اور آج بھی ان سے کیوں مدد لی جاتی ہے؟ مگر قبل اس کے کہ ہم ان امور سے بحث کریں، ایک بات کی یہاں

وضاحت ضروری ہے۔ ان کہانیوں کے ارتقاء کے سلسلے میں عہد بہ عہد کے معاشی، سیاسی، اور معاشرتی عوامل سے یہاں بحث مقصود نہیں یہاں تو مختصراً چند نفسیاتی' داخلی اور فنی امور کی طرف توجہ دلانی مقصود ہے اور بس۔

نفسیاتی اعتبار سے جیسا کہ ہم کو معلوم ہے بچے کی قوت تخیل بہت وسیع اور قوی ہوتی ہے۔ وہ چراغ کو سورج اور قطرے کو دریا سمجھ کر قبول کر لیتا ہے۔ ادب کا بچپن بھی اسی نفسیاتی وسعت کا حامل رہا ہے "طلسم ہوشربا" کی ضخیم جلدیں ہمیں چاہے اور کچھ بتاتی ہوں یا نہیں مگر ایک بے پایاں قوت تخیل اور چراغ کو سُورج، اور قطرے کو دریا سمجھ کر قبول کر لینے والے جذبے کی حامل ضرور ہیں۔ ادب جب طفلی کے دَور سے آگے بڑھتا ہے تو اس کی جذباتی جستجو عقلی جستجو میں بدلنے لگتی ہے۔ تخیل کی یہ دنیا رفتہ رفتہ واقعیت اور جزئیات کی تلاش سے محدود ہوتی چلی جاتی ہے۔ بچے کے بڑھتے ہوئے شعور کی طرح ادبی شعور کے مطالبات بڑھتے جاتے ہیں۔ اس کے حِسیاتی پہلوؤں میں مختلف قسم کی پیچیدگیاں پیدا ہوتی جاتی ہیں یہاں تک کہ وہ اپنا معصوم اور لامحدود تخیل کھو بیٹھتا ہے۔

ورڈسورتھ (wordsworth) نے اس مرحلے پر کیا

خوب لکھا ہے:

Heaven lies about
us in our infancy.
Gates of the prison
house begin to close
up on the growing boy.

حیاتِ انسانی کے اس عہد کا تصور کیجئے جب ضروریاتِ زندگی اس قدر پیچیدہ اور اتنی کثیر التعداد نہیں تھیں۔ تمدن کی وسعتوں نے تاریک جنگلوں کو روشن نہیں کیا تھا۔ زندگی چھوٹے چھوٹے قبیلوں یا چھوٹی چھوٹی سلطنتوں میں سمٹی ہوئی تھی۔ تاجدار کا تخیل "ظلِّ آسمانی" کے بدلے "ظلِّ سبحانی" تھا۔ آبادی اتنی گھنی اور باشعور نہیں تھی۔ جب شام ہو جاتی تو کوئی پراتم بڈھا مزے لے لے کر جن پریوں کی کہانی سناتا اور سب مجسم شوق بنے ہوئے گھنٹوں سنا کرتے۔ تاروں بھرا آسمان، وسیع، نیلگوں، لامحدود، ان کے سروں پر چمکا کرتا۔ ہیبت ناک اور گھنے جنگل ان کے اردگرد پُراسرار سانسیں لیا کرتے، الاؤ کی روشنی، بڈھے قصہ خواں کا دھندلا دھندلا چہرہ اور اس کے اردگرد مرد و زن کا ہجوم، تاریکی کے پس منظر میں عجب سماں پیش کرتے — اس کا

تصور کیجیے، اور پھر ان مافوق الفطرت کہانیوں کی پیدائش کا راز آپ کی سمجھ میں کچھ کچھ آنے لگے گا۔

ہم ان کہانیوں کو محض خرافات اور لغو ولاطائل داستانوں کا مجموعہ کہہ کر نہیں ٹال سکتے۔ یہ ذہن انسانی کی تاریخ ہیں یہ کہانیاں بتاتی ہیں کہ وہ جس ماحول میں رہ چکی ہیں کس قسم کا تھا۔ انسان نے شروع میں ہر چیز کو تحیر، تعجب اور خوف کی نظر سے دیکھا۔ چاند، سورج دریا، پہاڑ، ہوا، آگ، پانی۔ یہ تمام چیزیں اسے دیوی، دیوتا، اور ایک انجان پُراسرار قوت نظر آتی رہیں۔ ان کہانیوں کے بہت سے مافوق الفطرت کرشموں کی تہہ میں یہی احساس کارفرما ہے۔ اس کے علاوہ یہ کہانیاں ہمیں چند اور نتائج کی طرف لے جاتی ہیں۔

(۱) مذہب کا اثر لوگوں کے دلوں پر گہرا تھا، انہیں امدادِ غیبی پر بھروسہ تھا۔ انہیں یقین تھا کہ اگر وہ حق پر ہیں، تو کوئی قوت انہیں شکست نہیں دے سکتی۔ چنانچہ "طلسم ہوشربا" میں جادوگروں کے مقابلے میں لشکرِ اسلام کی فتوحات کا ذکر ہے۔

(۲) فارغ البالی کا زمانہ تھا، اتنی ضخیم اور طویل کتابیں ہمیں صاف طور سے بتاتی ہیں کہ وقت کی فراوانی تھی اور اس زمانے میں

لوگ مرزا غالب کی طرح شاکی نہیں تھے کہ غ
فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی

لباس، زیورات، آرائش زیبائش کے قیمتی سامان، شان و شوکت، جاہ و حشم، جود و سخا کی گرم بازاری سے دولت کی فراوانی اور اعلیٰ طبقے کی عیش کوشی کا پتہ چلتا ہے۔

(۳) عورتیں بہت سے معاملات میں مردوں کی برابر کی شریک ضرور تھیں، مگر ان کا فی الحقیقت کام یہ تھا کہ یا تو وہ بیک نظر مرد پر عاشق ہو جائیں یا مرد بیک نظر ان پر عاشق ہو جائے — یہ ایک نظر میں عاشق ہو جانا بھی ان کی نفسیات کو ایک حد تک واضح کرتا ہے۔ اس سے دو باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ پہلی یہ کہ عورت مرد کے تعلقات میں زیادہ آزادہ رَوی کا دخل نہیں تھا۔ پردہ یا رسم و رواج کی دوسری پابندیوں کی بدولت وہ ایک دوسرے سے کھل کر نہیں مل سکتے تھے۔ نقاب تقریباً سب کے منہ پر ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب کبھی اتفاقاً دونوں کا سامنا ہو جاتا تو ایک نظر میں عاشق ہو کر فوراً بے ہوش ہو جاتے تھے۔ جیسے ان پر ایک دم سے بجلی گر پڑتی تھی۔ وہ مبہوت ہو جاتے تھے....

دوسری یہ ہے کہ ان کے جذبات زیادہ تیز، تند اور شدید ہوتے تھے جو جلد ہی مشتعل ہو جاتے۔ ایک عشق ہی پر منحصر نہیں، ان کا غم، ان کا غصہ، ان کی نفرت بہت بے پایاں اور شدید ہوتی تھی۔ ع

جو لگائے تو لگے اور بجھائے نہ بنے

ان امور کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہم بہ آسانی اس قسم کی کہانیوں کا وہ نفسیاتی اور داخلی پہلو معلوم کر سکتے ہیں، جو ان کی تخلیق کا سبب ہو سکتا ہے۔ ان کہانیوں میں وہی اساسی جذبات (Elemen tal Passions) ملتے ہیں جن کا اس عہد کے لوگوں میں پایا جانا ضروری تھا ——— وہی تحیر، وہی استعجاب کی فراوانی، وہی تخیل کی سادگی اور وسعت اور وہی بچوں سے ملتا ہوا ہر چیز کو بے چون و چرا قبول کر لینے والا جذبہ!

اس قسم کی کہانیوں کی تخلیق کے فوری محرکات میں سے مصنف کی بادشاہِ وقت یا کسی امیر کو خوش کرنے کی خواہش یا اپنے محبوب کی خاطرداری بھی ہے۔ اس کے علاوہ سب سے بڑی وجہ خود فطرتِ انسانی ہے۔ انسانی فطرت ہمیشہ سے خواب دیکھنے کی عادی رہی۔ انسان اگر خواب نہ دیکھے تو زندگی اجیرن ہو جائے۔

زندگی کی تلخیاں اور پابندیاں، حصولِ مقاصد کا دل شکن انجام، حقائق کے کڑوے گھونٹ، تلاشِ مسرت میں مسلسل جدو جہد، ان تمام چیزوں نے انسان کو خواب دیکھنا سکھا دیا ہے۔ وہ یا تو ماضی کے خواب دیکھتا ہے یا مستقبل کے۔ ماضی کے خوابوں میں بڑا دکھ، بڑی دل شکستگی ہوتی ہے مگر ایک دردمندی بھی پائی جاتی ہے، جو انسان کو زیادہ انسان بنائی رہتی ہے۔ اسی طرح مستقبل کے خواب اگرچہ طربناک ہو سکتے ہیں مگر ان میں بھی دکھ پایا جاتا ہے۔ بے حصولی کا دکھ۔ اور یہ بھی دردمندی سے لبریز ہوتے ہیں۔

فطرتِ انسانی کے اسی پہلو نے ہمیں غیبی امداد، جن پریوں، جادو کے محل، اور شہزادیوں کے خواب دکھائے۔ اسی جذبے نے "الف لیلہ" لکھوایا، اسی نے "طلسم ہوشربا"۔ ہم آج بھی خواب دیکھتے ہیں اور دیکھتے چلے جائیں گے۔

ان داستانوں اور موجودہ افسانوں اور ناولوں میں یُوں تو بہت فرق ہے، مگر ایک چیز دونوں میں مشترک ہے۔ خواب دونوں میں دیکھے گئے ہیں۔ امتدادِ زمانہ نے دونوں کی راہیں بدل دی ہیں آج ان خوابوں کی نوعیت اور ہیئت بدلی ہوئی ملے گی .... پہلے عالی شان محلوں، ہوائی گھوڑوں، کوہِ قاف کے خواب دیکھے جاتے

تھے۔ آج ان کی جگہ جدید ترین تکلفات سے سجی ہوئی سر بفلک عمارتیں، خلائی راکٹ، لندن، پیرس، نیویارک آگئے ہیں۔ سیاسی اور سماجی مسائل کے نئے حل تلاش کئے جارہے ہیں۔ امن و آسائش کی نئی راہیں ڈھونڈی جارہی ہیں۔

انسانی زندگی کے ارتقاء میں ان خوابوں کا بڑا ہاتھ، اور اہمیت ہے۔ ان خوابوں نے ہماری رگوں میں نیا خون دوڑایا ہے ہماری تہذیب اور ہمارا تمدن ان خوابوں کا بھی رہین منت رہا ہے غرضیکہ یہ تمام داستانیں جو مافوق الفطرت عناصر سے پُر نظر آتی ہیں ان خوابوں کی بھی ترجمانی کرتی رہی ہیں۔

اب دوسرے سوال کی طرف آیئے۔ ایسی کتابوں کا ادب میں کیا درجہ ہے؟

ہم مختصر طور پر ملاحظہ دیکھ چکے ہیں کہ کن حالات کے تحت یہ کتابیں وجود میں آئیں۔ وہ کون سا ماحول تھا جس میں یہ لکھی گئیں۔ پڑھی گئیں اور پسند کی گئیں۔ کیوں کہ اگر پسند نہ کی جاتیں تو لکھی نہ جاتیں، ایسی صورت میں اتنی بات تو ظاہر ہی ہے کہ یہ کتابیں اپنے زمانے کے ذہن اور مادی زندگی کی ایک حد تک نمائندہ ہیں۔ ان کتابوں کے کردار تو البتہ اس عہد کے اشخاص کی حقیقت پسندانہ نمائندگی

نہیں کرتے، مگر اپنے خالق اور اپنے پڑھنے والوں کی ذہنیت کی نمائندگی ضرور کرتے ہیں۔

ان کتابوں میں جا بجا اس زمانے کے رسم و رواج، وضع قطع اخلاق و تمدن کا بیان ملتا ہے۔ مگر ان میں جو عام نقص پایا جاتا ہے وہ یہ کہ مافوق الفطرت واقعات کے دھندلکے میں حقیقت ذرا سا چمک کر غائب ہو جاتی ہے۔

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے مصنفوں پر تکلفات اس طرح حاوی ہیں کہ پر تکلف اور مقفّیٰ و مسجّع عبارت سے قطع نظر وہ ذرا دیر کے لئے آسمان سے زمین پر آنا گوارا نہیں کرتے، وہ فطری واردات و حالات کا اظہار یا تو خلافِ شان سمجھتے ہیں یا بے لطف اور پھیکا سمجھ کر ٹال جاتے ہیں۔ ان پر ہر جگہ اور ہر موقع پر تخئیلیت اور غلو کا رنگ اس قدر غالب ہے کہ وہ مناظرِ قدرت کو بھی چند بے جان الفاظ کا جامہ پہنا کر پیش کر دیتے ہیں۔

یہ بات زیادہ تر ان کتابوں پر صادق آتی ہے جو محض طلسمات کی دنیا تک محدود رہتی ہیں۔ مثلاً "طلسمِ ہوشربا" اور "بوستانِ خیال" وغیرہ۔ جہاں ہم جادو کی فضا سے نکلنے ہی نہیں پاتے ورنہ "شاہنامہ" اور "سحر البیان" وغیرہ جیسی کتابیں اس نقص سے بڑی حد

تک بری ہیں۔

"شاہنامہ" باوجودیکہ مافوق الفطرت کرشموں سے بھرا ہوا ہے، مگر اس میں انسانی احساسات اور جذبات کی اتنی صحیح اور فطری تصویریں ملتی ہیں جو آج بھی زندہ و پائندہ ہیں۔ شاہنامے کی زبان بھی پرانی ہونے کے باوجود یکسر سادہ اور فطری ہے جو اس پرفصیح طوس کی غیر معمولی فطری استعداد پر دال ہے۔ علاوہ اس کے "شاہنامہ" ایران قدیم کی ایک تاریخی دستاویز بھی ہے۔

اردو میں "سحر البیان" بھی تصنعات اور تکلفات سے بڑی حد تک پاک ہے۔ جن اور پریوں کے قصے کے باوجود ہم یہاں انسانی آبادی میں سانس لیتے ہیں۔

یہی حال "باغ و بہار" کا ہے۔

مگر جہاں تک اُن کتابوں کا تعلق ہے جن میں طلسمات اور عجائب و غرائب کا ذکر ہے وہ واقعیت اور اصلیت سے بڑی حد تک بیگانہ ہیں۔ وہ ہمارے سامنے ایک نئی زمین، ایک نیا آسمان، پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ بیک وقت ان کا کمال بھی ہے اور نقص بھی۔ یہ اپنے ماحول سے زیادہ اپنے ماحول کی ذہنیت کی نمائندگی کرتی ہیں اور غالباً ادب میں اُن کی ایک بہت بڑی اہمیت اسی وجہ سے

بھی رہے گی۔

ایک عیب جو اِن تمام کتابوں میں پایا جاتا ہے وہ قصّے کی یکسانیت ہے۔ ان میں ایک ہی قسم کے واقعات کو پڑھتے پڑھتے انسان عاجز آجاتا ہے، اُکتا جاتا ہے، یہ اُکتاہٹ بالمخصوص نثری داستانوں میں اور زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ شعری داستانیں اس سے بالعموم بچی ہوئی ہیں۔ جب قادرالکلام شاعر ان واقعات کو نظم کر دیتا ہے ان میں جان پڑ جاتی ہے۔ اور جذبات و احساسات کی لہریں دوڑنے لگتی ہیں۔

اور یہیں سے یہ نکتہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ نظم و نثر کے تقاضے مختلف ہیں۔ نظم کا ایک کمال واقعیت کو حسین بنانا بھی ہے اور نثر میں واقعیت کی سرحد سے تجاوز کرنا بسا اوقات تحریر کو بے لُطف بنا دیتا ہے۔ نثر واقعیت کو واقعیت کی حد میں رکھتے ہوئے اپنے جادو سے کام لے کر اسے حسین بناتی ہے۔ شاعری محسوسات سے براہ راست سروکار رکھتی ہے، اور سیدھی سادی واقعیت سے وہ بچتی رہتی ہے۔

Poetry is compact of
what seems not of

what is.

It starts from the actual and ends in true.

نثر کے فرائض دوسرے ہیں۔ اس میں منطقی حدود کو قائم بھی رکھا جاتا ہے، اور انہی حدود کو توڑ کر جذبات کی غیر منطقی دنیا بھی قائم کی جاتی ہے۔ مگر اس شرط پر کہ اندرونی طور پر یہ دنیا خود ایک منطقی تسلسل رکھتی ہو۔ اور ہمارے منطقی شعور پر بار نہ ہو۔ بہر حال کہنے کا مقصد یہ ہے کہ شاعری کی دنیا نثر سے الگ ہے۔

لہٰذا جب ہم نثر کے ان قصّوں پر نظر ڈالتے ہیں تو آغاز تا انجام ایک ہی الاپ سے ہماری طبیعت اُوب جاتی ہے۔ اور ہمیں مصنف کی تمام بزرگیوں کو تسلیم کر لینے کے باوجود اس کے ذہنی جمود.... اور عبرتناک حد تک محدود خلاقی کا خیال آ ہی جاتا ہے۔ وہ لکھو کھا الفاظ کا انبار لگا دیتا ہے۔ ہزاروں اشخاص کے نام گنوا دیتا ہے۔ مگر یہ بے حساب الفاظ بے جان ہوتے ہیں۔ یہ اشخاص محض نام کے ہوتے ہیں۔ کام سب کا یکساں ہے۔ "طلسم ہوشربا" کے جتنے عیار ہیں، یہاں تک کہ بعض معنوں میں عمرو عیار تک سب ایک ہی

دراج کے ہیں، اور جتنے جادوگر ہیں وہ سب ایک سا دھوکا کھاتے رہتے ہیں۔ تمام کردار بار بار بھیس بدل کر مختلف ناموں سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔

ان تمام کہانیوں کے افراد کی صرف ایک کمزوری ہے اُس کا نام "عورت" ہے — عورت آئی نہیں کہ اس نے اُنہیں مخبوط الحواس بنا دیا۔

ان قصوں میں اگر کوئی خدا کے فضل سے بہادر ہے تو پھر اسے دنیا کی کوئی طاقت زیر نہیں کر سکتی۔ اور اگر کوئی خدانخواستہ بزدل ہے تو ہر انسان خود کو اُس کے مقابلے میں بہادر کہہ سکتا ہے۔ رستم و اسفندیار کی شجاعت، قارون کی دولت، حاتم کی سخاوت، یہ سب اس فضا میں دھواں بن کر اڑ جاتی ہے۔

جہاں واقعات کی تفصیل کو دل چاہتا ہے وہاں انتہائی کفایت شعاری ملتی ہے اور جہاں اجمال کی ضرورت ہوتی ہے، وہاں صفحے کے صفحے سیاہ ملتے ہیں۔ انسانی نفسیات کے اُتار چڑھاؤ سے جو ناول، ڈرامے اور افسانوں میں جان ڈالتے ہیں، یہ داستانیں تقریباً خالی ہیں۔ نہ ان میں کوئی دل کش پلاٹ یا موضوع ملتا ہے نہ اضطراب اور انتظار کا لمحہ پایا جاتا ہے۔ نہ کہانی کسی خاص نقطۂ عروج

تک پہونچتی ہے اور نہ زوال کی طرف جاتی ہے۔

یہ داستانیں بس ایک ہی راستے پر چلتی ہیں۔ ان میں کم و بیش ایک ہی سے واقعات ملتے ہیں، اور یہ واقعات بھی ایک عجوبہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ ان میں چون وچرا کی گنجائش نہیں۔ ایسا کیوں ہوا؟ ایسا کیوں ہے؟ اس قسم کے سوالات کی یہ داستانیں متحمل نہیں۔

مگر ذرا دیر کے لئے ان سوالات کو بھول کر ان کی فضا میں کھو جایئے تو لطف آجائے گا ـــ یہاں ایک عجیب دنیا ملے گی ـــ جو آرزوؤں اور تمناؤں کا پرستان ہوگی۔ جو نیم تاریکی اور نیم روشنی کے درمیان آباد ہے ـــ یہاں آپ کو خیر و شر کی ازلی نبرد آزمائی بھی ملے گی ـــ یہاں ہر آدمی کے منہ پر ایک نقاب ہوتا ہے جس پر اس کی روح کی تصویر، دل کش اور خوش رنگ، بھیانک اور مکروہ خطوط میں کھنچی ہوئی ملے گی۔

ان داستانوں کے مطالعے کے بعد یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ جس دماغ نے اتنی موٹی موٹی جلدیں تصنیف کر ڈالی ہیں، وہ دنیا کے عظیم ناول نگاروں کا دماغ لے کر آیا تھا۔ یقیناً وہ حیرت انگیز ذہنی قوتوں کا آدمی تھا۔ اگرچہ اس کا دائرۂ فکر بہت محدود تھا مگر

الفاظ پر بے مثل قدرت حاصل تھی، اور اس کا ذخیرۂ الفاظ لامحدود تھا۔ اس کی یادداشت اتنی قوی تھی کہ ناموں میں جو ہزاروں کی تعداد میں آتے ہیں کہیں بھی توارد نہیں ہو سکا۔ ان کتابوں کا درجہ ادب میں اپنی معنوی خوبیوں کی بنا پر اتنا بلند نہیں ہے، جتنا خارجی محاسن کی بنا پر۔

یہ کتابیں قدیم قوتِ فکر کا بیش بہا خزانہ ہیں۔ انہوں نے بعض انحطاط پذیر حلقوں میں تو ضرور غلط اثر ڈالا ہے، اور "تن بہ تقدیر" رہنے اور غیبی امداد پر بھروسہ کرنے کا سبب بھی بنی ہیں۔ مگر یہ ان کتابوں کا نقص نہیں ہے، بلکہ ان کے قاریوں کا ہے۔ ادب کے طالب علم کو ان سے ہزاروں نئے الفاظ اور ان کا محلِ استعمال معلوم ہو سکتا ہے۔

ان داستانوں میں متعدد علوم و فنون کو قصوں کے پردے میں اس آسانی سے پیش کیا گیا ہے کہ ہم یہ محسوس بھی نہیں کر پاتے، کہ یہ دراصل اہم مسائل اور مباحث کی افسانوی تعبیر اور تشریح ہے۔ مرزا غالب "بوستانِ خیال" کے مترجم خواجہ امان سے یہ کہانیاں بڑے شوق سے سنتے اور جا بجا مختلف علوم کی اصطلاحوں کی تشریح بھی کرتے جاتے۔

اب آخری سوال کی طرف آیئے کہ آج بھی جب ہم ایک ایسی دنیا میں رہ رہے ہیں جو عقل اور سائنسی تجزیئے کے سہارے ہی قدم آگے بڑھا رہی ہے ہمارے ادب میں یہ مافوق الفطرت عناصر کبھی کبھی کیوں مل جاتے ہیں؟ ہم نے ان سے اب تک پیچھا کیوں نہیں چھڑایا؟

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ادب میں کسی چیز سے پیچھا چھڑانے کا سوال اُسی وقت اٹھتا ہے جب وہ چیز خود اپنی جگہ ادبی تحریک کے حق میں بے رُوح بن جائے۔ ادب میں کوئی چیز نہ اُس وقت تک ترک کی جا سکتی ہے اور نہ اپنائی جا سکتی ہے جب تک خود ادب کی تخلیق کے حق میں وہ "زنجیر پا" یا "مہمیز" نہ بن جائے۔

ادبی روایات کا تسلسل ادب کی قوت تمیز، اخذ کرنے کی صلاحیت اور تخلیقی رجحان پر منحصر ہے۔ چنانچہ مافوق الفطرت عناصر ہمارے ادب کے قدیم اجزا ہی بن کر نہیں رہ گئے ہیں بلکہ ہمارے ادب کے ضمیاتی حصے میں ان کی جگہ ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو گئی ہے جس سے ادب وقتاً فوقتاً فیضان حاصل کرتا رہتا ہے۔ اس طرح ان عناصر کو قائم اور زندہ رکھنے میں ادبی روایات کا بہت بڑا ہاتھ رہا

ہے۔ یہ ہماری ادبی روایات کا ایک اہم جزو بن چکے ہیں، یہ ہمارے مصنفوں کو ایک بنا بنایا پلیٹ فارم مہیا کر دیتے ہیں، جہاں سے کھڑے ہو کر وہ اپنے کرداروں کو متعارف کراتے رہتے ہیں۔

اس کے علاوہ ایک بات اور ہے جو ممکن ہے انفرادی طور پر صادق نہ آتی ہو مگر جدید دور کی تمام تر عقلیت کے باوجود وہ اپنا حقیقی یا غیر حقیقی وجود رکھتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ہم میں سے اکثر و بیشتر افراد اب بھی کسی نہ کسی معنے میں توہم پرست ہیں اور کسی نہ کسی قوت مخفی سے اثر قبول کرتے چلے آئے ہیں۔ اس توہم پرستی اور اثر پذیری کے نفسیاتی، تاریخی اور سماجی وجوہ ہیں۔ آدمی اپنے قدیم دور سے لے کر آج تک ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں ہیبت ناک عناصر اور جانوروں کا دہشت آمیز تصور محفوظ کئے ہوئے ہے۔

یہاں انسانی ذہن کے "نہاں خانوں" کی تشریح سے ہمیں سروکار نہیں بلکہ صرف اس بات کو مدنظر رکھنا ہے کہ ہم میں آج بھی "ماضی" چھپا بیٹھا ہے، اور یہ کہ ہمارے ذہن میں ایک نہ ایک قوت مخفی جگہ پاتی رہتی ہے۔ ہم اس سے اثر قبول کرتے رہے ہیں چاہے یزداں ہو یا اہرمن، اولیاء اللہ ہوں یا بھوت پریت،

عظیم الشان اور بڑی حد تک ناقابلِ فہم شخصیتیں ہمارے لئے ہمیشہ ایک فیضان جنتی رہی ہیں۔ ہم نے ان کے تصور سے اپنے افکار کو جلا دی ہے۔ ان کے تصور سے اپنے جذبات کو نکھارا اور بلند کیا ہے۔ میٹرلنک کا ڈرامہ 'Powers of the dead' اسی نکتے کو پیش کرتا ہے۔ انیس کے مرثیوں میں یہی فیضان جلوہ گر ہے۔ جوش کا یہ مصرعہ

اس تہلکے کو چاہئے فوق البشر کا دل

اسی طرف اشارہ کرتا ہے۔

غرضیکہ ہم اب تک اچھے یا بُرے معنوں میں عظیم شخصیتوں اور ناقابلِ فہم عناصر سے متاثر ہوتے چلے آئے ہیں۔ یہی نفسیاتی اثر پذیری محسوس یا غیر محسوس طور پر ادیب کی تحریریں زور اور اثر پیدا کر دیتی ہے یا کر سکتی ہے۔ اور قاری میں بھی چونکہ یہی جذبہ پایا جاتا ہے اسی لئے وہ اس نوع کی تحریریں پڑھتے وقت فوراً مصنف کے مجوزہ تاثر سے خود کو ہم آہنگ کر لیتا ہے۔

بڑے ادیبوں نے ان مافوق الفطرت عناصر اور کرشموں سے کسی نہ کسی پیرائے میں معنویت، اشاریت، وسعت اور زور پیدا کیا ہے۔ فنی طور پر بھی یہ عناصر ادیبوں کو بہت سی دشواریوں سے

بچا لیتے ہیں۔ کسی خیال کو سمیٹنے، اس کے مختلف تاثر کو ابھارنے اور پیرایۂ اظہار کو بلیغ اور دل نشیں بنانے میں یہ عناصر بڑی مدد دے سکتے ہیں۔ پیچیدہ فلسفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی مباحث اور تاریخی اور معاشرتی حقائق کو ادبی حسن اور فکر انگیز طور پر پیش کرنے میں یہ عناصر اسلوب بیان اور فنی مطالبات کی کٹھن راہوں کو بہت آسان بناتے رہے ہیں۔ بڑے ادیب دراصل ان سے علامتوں کا کام لیتے ہیں اور انہیں کے ذریعے سے اپنے مافی الضمیر کو فنی بلندیوں تک پہونچا کر موثر اور دل پذیر بناتے ہیں۔ ڈانٹے کی "ڈوائن کومیڈی" اور گوئٹے کا "فاوسٹ" اس کی بڑی کامیاب مثالیں ہیں۔

مختصراً یوں سمجھئے کہ یہ مافوق الفطرت عناصر انسانی نفسیات کا جزو ہیں، اس لئے کہ انسانی نفسیات ہی نے انہیں جنم دیا ہے۔ — اور جب یہ ادب کی دنیا میں پہونچتے ہیں تو اپنے ساتھ انسانی جد و جہد، غور و فکر، تلاش و جستجو اور بدلتے ہوئے تاریخی حالات کا ایک پورا سلسلہ لاتے ہیں۔ اسی طرح یہ ہماری جدید فکر اور ہمارے ماضی کی معاشرتی، سیاسی، اخلاقی، مذہبی تحریکات کے مابین ایک کڑی بن جاتے ہیں۔ یہ مافوق الفطرت عناصر ادب کے لئے "دیومالا" اور تلمیحات کا ایک بے پایاں ذخیرہ فراہم کرنے کے علاوہ اسلوب بیان

کے مختلف تجربات کے لئے ایک تحریک بھی بن جاتے ہیں۔

ہمارے افسانوی ادب کے بھوت، دیو، جن اور پریاں صرف خیالی اور خرافاتی نہیں ہیں، یہ اتنی ہی حقیقی ہیں جتنی انسانی فکر یا خود آدمی۔ یہ ہماری ہی داستانیں ہیں۔ ان میں ہمارے ہی چہرے ہیں۔ ان کا حسن ہمارا حسن ہے۔ ان کی بدصورتی ہماری بدصورتی ہے۔ وہ تمام بھوت جو قدیم داستانوں میں ملتے ہیں، جدید ذہنوں میں ہو سکتے ہیں۔ وہ تمام پریاں جو سونے، چاندی، اور جواہرات کے تخت پر اڑتی ہوئی کسی شاہزادے کی مسہری کے پاس اتر جاتی تھیں اور اسے اڑا کر پرستان میں لے جاتی تھیں، آج بھی اپنے "تخت ہوادار اور جواہر نگار" لئے ہمارے دلوں میں اڑتی رہتی ہیں — یہ ہمارے دلوں سے نکل کر افسانوں کے صفحات میں مقید ہوتی رہتی ہیں، اور پھر جب کوئی جواں ہمت اور جواں بخت فن کار آجاتا ہے تو ان کو افسانوی ادب کی قید سے نجات دلا کر ہمارے دلوں میں انہیں دوبارہ اتار دیتا ہے — یہ زندگی کی طلسمی فضا سے بنی ہیں، اسی لئے ان میں زندگی کا طلسم ہے۔ اور یہ زندہ ہیں۔

(سنہ ۱۹۶۱ء)

اردو ناول کا ارتقا

اردو میں پہلی قابلِ ذکر کہانی کی کتاب "باغ و بہار" ملتی ہے جو سنہ ۱۸۰۱ء میں پایۂ تکمیل کو پہونچی۔ ہر چند کہ "باغ و بہار" طبعزاد نہیں ہے، اور فارسی سے ترجمہ کی گئی ہے مگر میر امّن نے اسے اس خوبی سے اپنایا ہے کہ طبعزاد معلوم ہوتی ہے۔ اس کے قصے میں بیشتر مافوق الفطرت باتیں ملتی ہیں اور واقعات کی ترتیب اور کردار نگاری کا فقدان پایا جاتا ہے۔ یہ کتاب قصہ نہیں بلکہ زبان کے لحاظ سے قابلِ قدر ہے۔ اُس زمانے میں جب اردو نثر کی بالکل ابتدا ہی تھی، اتنی

سادہ، سلیس اور مؤثر زبان لکھنا یقیناً میرامّن کی فطری صلاحیت، انفرادیت اور دُور بینی کا پتہ دیتی ہے۔ میرامّن نے جہاں تک ہوسکا ہے موقع و محل کے اعتبار سے زبان استعمال کی ہے۔ روزمرہ، عورتوں کی بولی، دلچسپ اور عام فہم پیرایۂ بیان سے یہ کتاب مالامال ہے۔ چند متروک الفاظ کو چھوڑ کر اس کی زبان وہی ہے جو آج بھی بولی جاتی ہے۔ دراصل اسی کتاب نے ایک عرصے کے بعد ہمیں سادہ اور بامحاورہ عبارت کی طرف راغب کیا۔

"باغ و بہار" کے بعد ہمارے ادب میں دوسرا قابلِ قدر افسانہ "فسانۂ عجائب" سے ہوتا ہے جو سنہ ۱۸۲۴ء میں تصنیف ہوا۔ اس تصنیف سے صحیح معنوں میں اردو قصہ نگاری کی ابتدا ہوئی ہے۔ "فسانۂ عجائب" کا قصہ بھی نیا نہیں ہے۔ اس میں جابجا وہی کہانیاں پائی جاتی ہیں جو "باغ و بہار" اور دوسری کتابوں میں کسی نہ کسی شکل سے پیش کی جاچکی ہیں۔

اس کتاب کی اہمیت اپنے دیباچے اور کردار نگاری کی بدولت ہے۔ اس کے دیباچے میں رجب علی بیگ سرورؔ نے لکھنؤ کے ہر شعبے کی زندگی اور وہاں کے افراد کے مختلف پیشوں کو بیان کیا ہے۔ حلوائی، دھوبی، درزی، حجام، نانبائی، ترکاری والے، کباب

والے، طوائف، گویئے، شہدے، بانکے، علماء، حکماء، شعراء، ادیار غرضیکہ ہر قسم کے لوگوں کا بیان ہے۔ مگر سرور نے زیادہ تر ان کی فہرست گنوائی ہے کوئی ایسی فضا نہیں پیدا کر سکے ہیں جس میں یہ سب افراد چلتے پھرتے نظر آئیں۔ اور ایک مخصوص معاشرے کی مکمل تصویر پیش کریں۔ ہم ماحول میں کھو جانے کے بجائے اُس کا دُور سے مشاہدہ کرتے ہیں۔ پھر بھی پہلے پہل اتنی تفصیل اور جامعیت سے مقامی رنگ آمیزی کا سہرا سرور کے سر ہے۔ مقامی رنگ کا دکھانا اور ماحول کی نقشہ کشی ناولوں کا ایک بہت اہم جزو ہے یہی رنگ آہستہ آہستہ بعد میں نکھر کر ہمارے ناولوں میں آیا ہے۔

"فسانۂ عجائب" میں پلاٹ کی بہت سی خامیاں موجود ہیں، بعض غیر ضروری قصے ٹھونس دیئے گئے ہیں۔ مثلاً قصۂ" پسر جوہری"۔ اسلوب چونکہ مقفّیٰ، مسجّع اور رنگین ہے اس لئے "فسانۂ عجائب" اور زیادہ غیر فطری اور مصنوعی معلوم ہونے لگتا ہے۔ پھر بھی اس محدود دائرے میں رہ کر سرور نے بعض واقعات اور مناظر نہایت صنّاعی سے پیش کئے ہیں۔ مثلاً وہ مقام جہاں شہزادہ بشکل بوزنہ بے ثباتیٔ عالم پر تقریر کرتا ہے موقع و محل کے لحاظ سے بڑی موثر عبارت میں پیش کیا گیا ہے۔

مترورنے اس قصے کی پر تصنع عبارت میں بھی ایسے گوشے نکال لئے ہیں جہاں واقعیت آجاتی اور فطری رنگ، جھلک اُٹھتا ہے ایک چھوٹا سا اقتباس ملاحظہ ہو:

دِن بھر کی دَوڑ سے گھوڑے شل، خود بھی مضمحل ہوگئے تھے۔ تمام روز بے آب و دانہ بھوک پیاس سے بے تاب، لکڑیاں چُن کے پانی بہم پہونچایا، کباب لگائے، بخوبی تمام دونوں نے کھائے۔ مگر اُس روز جو لذّت اور کیفیت خشک کباب میں پائی مُرغ ریز، بریانی ترترانی کبھی ایسی نہ کھائی تھی۔ پانی پیتے ہی سُستی معلوم ہوئی۔ رات بھی ہوگئی تھی۔ لیکن شبِ ماہ، پورن ماشی کا چاند اللہ اللہ۔ جنگل کی فضا، سبزہُ نورستہ جا بجا۔ انہوں نے کہا آج کی شب اسی صحرا میں سحر کیجئے، چاندنی کی بہار، صنعتِ پروردگار دیکھ لیجئے۔ پھر دل میں سوچے تنہائی کی چاندنی گور کے اندھیرے سے بدتر ہے:

"فسانۂ عجائب" میں کہیں کہیں پر ظرافت اور چھیڑ بھی پائی

جاتی ہے۔ چھیڑ چھاڑ کے یہی پیرائے اور اسی قسم کی پھبتیاں فیاض علی کے ناول ,,انور،، میں پائی جاتی ہیں۔ وہ منظر جہاں مہ جبیں کی سہیلیاں اُسے چھیڑ رہی ہیں بعینہٖ ویسا ہے جیسا کہ انجمن آرا کی شادی سے پہلے اس کی سہیلیاں اسے چھیڑتی ہیں؛ اور جُملے چُست کرتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ فیاض علی نے وہیں سے لیا ہے۔ اس سے مقصد صرف اتنا ہے کہ کس طرح ابتدائی عناصر ارتقائی زینے طے کرتے جاتے ہیں۔

"فسانۂ عجائب" سے ہمیں لکھنؤ کی معاشرت اور تہذیب کا بھی پتہ چلتا ہے۔ "فسانۂ عجائب" میں پہلی بار کردار نگاری کی طرف تھوڑی بہت توجہ کی گئی ہے۔ ملکۂ مہر نگار کا کردار، ذکاوت و فہم، معاملہ شناسی، دُور اندیشی، محبّت و صداقت، ایثار و خلوص کا کامیاب مرقع ہے۔ طوطے سے بھی سرور نے بڑا کام لیا ہے۔ قصہ آگے بڑھتا ہی نہیں، اگر طوطے کا قدم درمیان میں نہ آتا۔ طوطا بے مروّت تو ہے مگر صاف گو اور منہ پھٹ بھی ہے۔

سرور نے اس کتاب میں کردار نگاری کی جو بنیاد ڈالی ہے؛ اس پر بعد میں عمارتیں کھڑی کی گئیں۔ اس لحاظ سے سرور کا درجہ بحیثیت افسانہ نگار میرامن سے کچھ بڑھا ہی ہوا ہے کم نہیں ہے۔

اس میں شک نہیں کہ میر امن نے نہایت بے باکی سے وقت کے مذاق کے خلاف بامحاورہ اور سلیس زبان لکھی۔ اس کی ہماری نظروں میں بڑی قدرو منزلت ہے۔ مگر وہ عناصر جو بعد میں ناولوں کے لئے ضروری قرار دیئے گئے سرورؔ ہی کے یہاں پائے جاتے ہیں۔

سرورؔ کے بعد کئی سال تک افسانوی ادب خاموش ہو جاتا ہے اس درمیان میں اردو ادب نئی کروٹ بدلتا ہے۔ اس میں بہت سے انقلابات ہوئے ہیں جن کا اجمالاً ذکر کرنا ناگزیر ہے۔ کیوں کہ انہیں انقلابات کے تحت بعد میں قصے لکھے گئے۔ دلّی میں شاہ نصیر، ذوقؔ مومنؔ اور غالبؔ نے زبان کو داخلی اور خارجی حیثیت سے وسیع کیا سنوارا اور بنایا۔ لکھنؤ میں ناسخؔ اور آتشؔ نے زبان کو جلا دی۔ اس کے بعد مرزا دبیرؔ، اور میر انیسؔ نے خصوصاً زبان کو پایۂ تکمیل پر پہونچا دیا۔ زبانِ اردو عموماً اور نظم کی دنیا خصوصاً ان شعراء کی کاوشِ فکر اور جودتِ طبع سے فیضیاب ہوئی، اور اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی۔

ان شعراء کے بعد نثر کا دور شروع ہوتا ہے۔

غالبؔ کے خطوط نے ایک نئے دور کی ابتداء کی اور پرانی طرزِ تحریر کو خیرباد کہا۔ آنے والے ادیبوں نے غالبؔ کے خطوط سے

بہت کچھ سیکھا — صفائی، سادگی اور پر خلوص پیرایۂ اظہار۔

سر سید بہت جلد اپنی ادق نگاری سے دامن کش ہو گئے۔

سر سید کے زمانے میں اردو نثر میں بڑا ذہنی انقلاب آیا۔ غدر کے ہنگامے جہاں بہت سی تباہیاں لائے وہاں ان سے فائدہ یہ ہوا کہ لوگوں کی نظر اب مسائل حیات کی طرف اُٹھنے لگی، اور یُوں نثر کی ضرورت محسوس ہونے لگی۔ ملکی اور ملّی مسائل پر زیادہ سنجیدگی سے لوگ سوچ بچار کرنے لگے۔

آزاؔد اور حاؔلی نے فارسیت کے غلبے کے خلاف قلمی جہاد کیا۔ فطری اور پر خلوص اسلوب بیان پر زور دیا — خواہ وہ نثر میں ہو یا نظم میں — اور خود ان کے بیش بہا نمونے پیش کئے۔ انہوں نے مقامی حالات اور مناظر کو نہ صرف رنگ برنگ سے دکھایا، بلکہ ملکی ادب میں ان کی اہمیت شرح و بسط سے بیان کی۔

اردو میں انگریزی خیالات کچھ تو اس وجہ سے آئے، کہ انگریزوں کا غلبہ ہو چکا تھا، مگر بہت کچھ حاؔلی اور آزاؔد کی پیہم کوششوں سے بھی آئے۔ انہوں نے وقت کی ضرورت محسوس کی، اور ادب کی تہی دامانی کو دیکھا۔ اردو میں تنقید، تاریخ، تذکرے، قصص وغیرہ انگریزی ادب کے اصول پر لکھے جانے لگے۔ آزاد اور حالی نے بہت سے

غیر مانوس انگریزی الفاظ بھی استعمال کیے۔

غرضیکہ اردو نے ایک نئی روش اختیار کی۔ اب تک وہ فارسی، عربی، سنسکرت اور بھاشا سے متاثر ہوتی چلی آ رہی تھی، اب اُس نے انگریزی ادب سے بھی خوشہ چینی کی۔ ہر زندہ زبان دوسری زبانوں کے ادب سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی، اور نہ اس کے بغیر دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے دوش بدوش آ سکتی ہے۔ زبان کی توسیع یوں ہی ہوتی ہے۔ بہر حال زندگی کے ہر شعبے میں تغیر ہوا اور انگریزی تمدن کا مجموعی اثر ملک نے قبول کیا۔

آزاد نے "آبِ حیات" لکھ کر نہ صرف سوانح نگاری اور تنقید کی بنیاد ڈالی، بلکہ اُسے اس پیرائے سے لکھا کہ ہمارا افسانوی ادب آج بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر اس سے اثر قبول کر لیتا ہے۔ "آبِ حیات" میں اگر دیکھا جائے تو ناول کے بہت سے عناصر موجود ہیں، اور اس کے پڑھنے میں قصے کا لطف آتا ہے، ماحول، اشخاص، رہن سہن، بول چال، ہر ایک چیز جیتی جاگتی ہماری نظروں میں پھرنے لگتی ہے۔ جو ایک کامیاب تذکرے، اور ناول کے لئے یکساں طور پر ضروری ہے۔ ہم غیر شعوری طور پر "آبِ حیات" سے افسانوں اور ناولوں کے سلسلے میں متاثر ہوئے

آزاد نے نیرنگِ خیال، نصیحت کا کرن پھول، ڈرامہ اکبر اور قصصِ ہند لکھ کر ناولوں کے لئے ایک راہ تیار کردی۔

اب تک ہم نے قصداً ناول کے اجزاء اور اس کے مطالبات سے بحث نہیں کی تھی، اس واسطے کہ اب تک ہمارا سروکار اُن کہانیوں سے تھا جو ناولوں سے مختلف تھیں، اور جن پر مغربی طرزِ تفکر کا کوئی اثر نہیں پڑا تھا۔ مگر اب ہمیں اردو میں ناول ملنے شروع ہو جاتے ہیں، جو یکسر انگریزی ادب کے رہینِ منت ہیں — اپنے خیالات اور ماحول کے لئے نہیں بلکہ اصولی حیثیت سے۔ خوش قسمتی یا بدقسمتی سے ہمارا ادب انگریزی ادب سے بہت متاثر ہو چکا ہے، اور اُس کے تنقیدی اصول اپنا چکا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے جسے اگر ہم چاہیں بھی تو جھٹلا نہیں سکتے۔ اس سے ہمارے ادب کو فوائد بے شمار اور نقصانات کم پہونچے۔ آج کا ادب عالمگیر اثرات قبول کئے بغیر نہیں جی سکتا۔ لہٰذا ہم ناول کو اسی معیار پر جانچیں گے جو مجموعی حیثیت سے دنیا کے دوسرے ادب میں ملتا ہے۔

۱۔ ناول کے واسطے موضوع یا پلاٹ ضروری ہے اور رفتہ رفتہ اس کا ماحول اور مواقع کی مناسبت سے بڑھنا پھیلنا اور نقطۂ عروج تک پہونچنا۔

۲۔ ناول اور افسانوں میں علاوہ اور باتوں کے خاص فرق یہ ہے کہ افسانے کسی فرد کی زندگی کے ایک پہلو یا ایک مسئلے کو پیش کرتے ہیں اور ناول نہ صرف فرد بلکہ افراد کی زندگی کے تقریباً ہر پہلو کو پیش کرتا ہے۔

۳۔ ناول میں واقعیت خلوص مقصد اور منطقی تسلسل کا پایا جانا لازمی ہے۔

۴۔ ناول میں کردار نگاری کی بہت بڑی اہمیت ہے

۵۔ ناول کی کوئی تکنیک معین نہیں ہے۔ اسے ڈکنس اور دا سٹو دسکی بھی لکھ سکتے ہیں اور مارسل پروست اور جیمس جوائس بھی۔ ان سبھوں کی تکنیک مختلف ہے۔

۶۔ ناول ہر قسم کے موضوعات پر لکھا جا سکتا ہے۔ تاریخی سماجی، نفسیاتی، سیاسی۔

۷۔ ناول یکسر تخیلی بھی ہو سکتا ہے مگر شرط یہ ہے کہ منطقی رشتہ ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے اور ناول نتائج کے اعتبار سے 'غپ بازی' ہو کر نہ رہ جائے....

ایچ۔ جی۔ ویلز کا ناول 'THE INVISIBLE MAN'
اسی قسم کا ہے۔

۸۔ ناول طربیہ بھی ہو سکتا ہے اور حزنیہ بھی۔

۹۔ آخری اور سب سے بڑی شرط ناول کے واسطے یہ ہے کہ دلچسپ ضرور ہو۔ دلچسپ ان معنوں میں نہیں کہ زندگی کے تلخ حقائق سے گریزاں ہو بلکہ ان معنوں میں کہ زہر سے تریاق پیدا کر سکے۔ غرض کہ زندگی جتنی متنوع اور بھرپور ہے اتنے ہی متنوع اور بھرپور ناول بھی ہو سکتے ہیں۔

غالباً نذیر احمد پہلے شخص ہیں، جنہوں نے ناول نویسی کی طرف توجہ کی۔ اُن کا پہلا مقبول ناول "مرأۃ العروس" ہے۔ جس میں انہوں نے ایک شریف مسلمان گھرانے کی زندگی پیش کی ہے۔ اور کچھ خانگی مسائل اور امور سے بحث کی ہے۔

اس کے بعد اُن کا سب سے کامیاب ناول "توبۃ النصوح" ہے۔ اس میں بھی ایک اصلاحی قصہ ہے کہ کس طرح ایک اچھا خاصا شریف آدمی بری صحبت میں پڑ کر تضیع اوقات کرتا ہے، اور بعد میں اپنے گناہوں سے تائب ہو جاتا ہے ــــ ان کے قلم سے

بنات النعش، ابن الوقت، اور کئی دوسرے ناول نکلے ہیں۔

نذیر احمد کی زبان دلّی کی ٹکسالی زبان ہے۔ سلیس، سادہ، بامحاورہ، رواں اور نمکین، ظرافت کا چٹخارہ اور طنز کی ہلکی ہلکی چٹکیاں اُن کی زبان کا جوہر ہیں۔ قصہ سے زیادہ ان کی زبان کا لطف ملتا ہے۔ اور یہی چیز ان کے پلاٹ کی خامیوں پر دلالت کرتی ہے۔ ناول صرف زبان کے بل بوتے پر نہیں چلایا جا سکتا، اس کے لئے نقاد کا دماغ، شاعر کا دل اور سائنس داں کا مشاہدہ اور اس کی جراحانہ صلاحیت کی بیک وقت ضرورت ہوتی ہے۔

مولانا کے ناولوں میں بڑی خرابی یہ ہے کہ لیکچر بازی زیادہ ہے قصہ کم ہے۔ کہنے کو بہت کم ہے اور کہا بہت کچھ جا رہا ہے۔ بعض مسائل اٹھائے جاتے ہیں بڑے طمطراق سے مگر غیر سنجیدگی سے ٹال دیئے جاتے ہیں۔ کردار نگاری اکثر مواقع پر جواب دے جاتی ہے اور زبان کا سہارا لے کر چلنے لگتی ہے۔ ان کے تمام ناولوں کے کرداروں میں نصوح کا کردار سب سے زندہ اور کامیاب ہے۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں مافوق الفطرت عناصر کو جگہ دینے سے بالکل پرہیز کیا ہے۔ اور قصہ پہلی بار عقلیت کے دائرے میں لایا گیا ہے۔

مولانا نذیر احمد کے بعد ناول نویسی کی تحریک لکھنؤ میں اودھ پنچ کے حلقے سے شروع ہوتی ہے۔ جس کے سرِ حلقہ منشی سجاد حسین مرحوم تھے۔ زندگی تو ہر جگہ ہے مگر زندہ دلی ہر جگہ نہیں ملتی۔ اس حلقے میں زندگی اور زندہ دلی دونوں تھی۔ منشی سجاد حسین مرحوم نے لکھنؤ کی زندگی کے خاکے نہایت خوبی سے اپنے مخصوص ظریفانہ انداز میں لطائف اور حکایت کے پردے میں پیش کئے ہیں۔ اُن کے مشہور ناولوں میں حاجی بغلول، طرحدار لونڈی، میٹھی چھری، کایا پلٹ، شیخ چلّی، پیاری دنیا، احمق الذی وغیرہ ہیں۔ یہ دور اردو کے مزاحیہ ناولوں کا تھا۔ جس میں اُس زمانے کے لکھنؤ کے تمدن کی عکاسی بخوبی ملتی ہے۔ اس حلقے کی دو ہستیاں اور ہیں جنہوں نے ناول کی طرف توجہ کی۔ نواب سید محمد آزاد اور جوالا پرشاد برق۔ نواب سید محمد آزاد کا "نوابی دربار" سنہ ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا۔ اس میں بھی دورِ انحطاط کی دل خراش داستان ظرافت کے پردے میں بیان کی گئی ہے۔ اکبر مرحوم کا شعر یاد آگیا ؎

سرد ہے موسم ہوائیں چل رہی ہیں برفبار
شاہدِ معنیٰ نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف

"نوابی دربار" میں فاقہ مست، بے فکرے اور بے کار نوجوانوں کا مرقع کھینچا گیا ہے۔

جوالا پرشاد برق نے زیادہ تر ترجمے کیے ہیں جن میں سے مارِ آستین، پرتاب، روہنی وغیرہ مشہور ہیں۔

سنہ ۱۸۴۶ء یا سنہ ۱۸۴۷ء میں پنڈت رتن ناتھ سرشار پیدا ہوتے ہیں۔ سرشار نے متعدد ناول لکھے۔ کرم دھم، کامنی، رنگے سیار، طوفانِ بدتمیزی، بچھڑی دلہن وغیرہ وغیرہ ـــــ مگر جو مقبولیت "فسانۂ آزاد" کو نصیب ہوئی وہ کسی کو نہ ہو سکی۔

"فسانۂ آزاد" نہ صرف سرشار بلکہ اردو کا شاہکار ہے "فسانۂ آزاد" کی ہر جلد سرشار کی فطانت، ذہانت اور وسعتِ نظر پر مہرِ توثیق ثبت کرتی ہے۔ سرشار نے "فسانۂ آزاد" لکھ کر انسانیت کے حق میں بڑی بھلائی کی ہے۔ جو شخص اتنے بہت سے پڑھنے والوں کو مسرت دے سکتا ہو یقیناً اُس کی شخصیت غیر فانی ہے۔

سرشار نے ہزاروں کردار "فسانۂ آزاد" میں خلق کیے، اور ہر کردار سے انہیں کسی نہ کسی طرح محبت ضرور تھی، کسی کی حماقت سے، کسی کے شہدپن سے، کسی کی نوابی سے، کسی کے حُسن سے، کسی کی بدصورتی سے، اتنے مختلف کرداروں سے محبت کرنا کچھ

آسان نہیں ہے۔ سرشار دراصل اردو میں کسی مصنف کا نام نہیں ہے بلکہ ایک منزل کا، جہاں تھکے ماندے مسافر آرام کرتے ہیں، جس کی تلاش میں قافلے نکلتے ہیں۔

سرشار کو ادنیٰ طبقے کی کردار نگاری میں کمال حاصل تھا، ان کی وضع قطع، بول چال، سب سرشار کے جادو نگار قلم سے نکل کر تاریخی حدود میں داخل ہو چکی ہے۔ انہیں زبان پر بڑا عبور حاصل تھا۔ لکھنؤ کے ہر طبقے کی زبان آپ کو "فسانۂ آزاد" میں ملے گی۔ بیگماتی زبان جس پر اودھ پنچ میں کچھ عرصے تک اعتراضات ہوتے رہے سرشار خوب لکھتے ہیں۔ ان کا ایک اسلوب ہے — تیز طرار، رواں دواں، اُن کے جملے، اُن کے فقرے، اُن کے حروف سب اس قدر حرکت سے معمور ہیں کہ دوڑتے نظر آتے ہیں۔ اتنی زندگی ان میں بھری ہوئی ہے کہ وہ ایک جگہ رک ہی نہیں سکتے۔ انہوں نے شاہی لکھنؤ کے آخری دور تمدن کو ہمیشہ کے لئے اپنی کتاب میں زندہ کر دیا۔

"فسانۂ آزاد" کی چار ضخیم جلدیں ہیں۔ قصے کے تانے بانے لکھنؤ سے لے کر ترکی تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ غیر مربوط، غیر مسلسل اور کئی جگہ تشنہ رہ جاتا ہے۔ پورے قصے میں

اتحاد نہیں پایا جاتا۔ علیحدہ علیحدہ ٹکڑا معلوم ہوتا ہے۔ کردار اتنے زیادہ ہو گئے ہیں کہ ناول نگار کے ہاتھ سے نکل کر اپنا امتیازی وصف کھو بیٹھے ہیں۔ ظرافت کئی مقام پر پست، پھکڑ اور ضلع جگت بن کر رہ گئی ہے۔ سرشار الفاظ سے بھی خوب کھیلے ہیں۔ اصلاحی جذبے کی تہہ میں غور و فکر نہیں پایا جاتا۔ پورا "فسانۂ آزاد" کسی فکر کا حامل نہیں ہے۔ سرشار چاہے ترکی کا ذکر کر رہے ہوں یا کسی اور جگہ کا، مگر لکھنؤ ہر جگہ ہر موقع پر چھایا رہتا ہے۔

"فسانۂ آزاد" میں مجملاً یہ نقائص ملتے ہیں۔ مگر یہ نقائص اور ایسے دس ہزار اور نقائص 'فسانۂ آزاد' کی زندگی بخش قوتوں کے سامنے بہت ہلکے اور ناقابلِ اعتنا معلوم ہوتے ہیں۔

"فسانۂ آزاد" کو پڑھئے۔ آپ محسوس کریں گے، گویا آپ ایک شہر میں داخل ہو گئے ہیں جن میں کچھ مکان ترتیب سے ہیں کچھ بے ترتیبی سے۔ شہر میں بڑی گہما گہمی، بڑی بھیڑ ہے۔ کھوے سے کھوا چھل رہا ہے۔ کوئی رو رہا ہے، کوئی ہنس رہا ہے، کوئی ناچ رہا ہے، کوئی گا رہا ہے، کوئی لولا ہے کوئی لنگڑا ہے، کوئی ہاتھی پر ہے کوئی گدھے پر۔ ایک ہنگامہ ہے، ایک طوفان ہے، زندگی ہے کہ امڈی چلی آ رہی ہے۔ یہ ہیں وہ تاثرات جو "فسانۂ آزاد" پڑھ کر

ہم میں پیدا ہوتے ہیں۔

سرشار کی سب سے بڑی تخلیق حضرت خوجی علیہ الرحمہ ہیں، دنیا کا افسانوی ادب ایسے کردار دو ہی چار پیش کر سکا ہے شیکسپیئر کا 'FALSTAFF'...... ڈکنس کا 'PICK WICK' ہسپانوی ادب کا 'DON QUIXOTE' اور طلسم ہوشربا کا عمرو عیار وغیرہ اس قسم کے کردار ہیں جنہیں امتدادِ زمانہ مٹا نہیں سکتا۔ اس لئے کہ وہ ہماری آپ کی تصویر نہیں ہیں وہ زندگی کی تصویر ہیں۔ خوجی بھی ہماری آپ کی تصویر نہیں زندگی کی تصویر ہے۔ وہ ہم آپ میں شامل بھی ہے مگر ہم سے علیحدہ بھی ہے، جیسے زندگی ہم میں شامل بھی ہے اور ہم سے علیحدہ بھی۔

کردار نگاری کے سلسلے میں ایک طریقۂ کار یہ بھی ہے کہ کردار کے بعض پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے ایک "مضحک غلو" سے کام لیا جائے۔ یعنی بعض اوصاف کے اظہار کے لئے اُن اوصاف کا حد سے زیادہ مبالغہ آمیز بیان تاکہ وہ اوصاف اچھی طرح ذہن نشیں ہو جائیں۔ خوجی بھی اسی قسم کے ایک کردار ہیں۔ مگر وہ سچ اور جھوٹ دونوں کی حد سے نکل کر خالص انسانیت کی حد میں آ گئے ہیں، خوجی کا بیان سرشار کی زبانی سنیے:

"گیدیوں کے قبلہ گاہ۔ پدیوں کے پشت پناہ۔ گاودیوں کی جان بلکہ رُوحِ رواں۔ دیوار حماقت کے پشتبان۔ چھٹتے پہلوان۔ میاں خواجہ بدیع الزماں صاحب بدیع آنجہانی۔ غریق لجۂ نادانی نہایت حیرانی اور غایت پریشانی سے دل ہی دل میں ٹھنڈی سانسیں بھرتے شہ گام چلنے لگے اور چونکہ ماشاءاللہ ڈنڈ پیل جوان اور کامل فن پہلوان تھے یہ کیفیت ہوئی کہ دس قدم چلے اور تیوریانے لگے اللہ ری طاقت اول تو پستہ قامت، ماشہ بھر کا قد، دوسرے قطع شریف ازبس موزوں۔ اُونٹ کی طرح کوئی کل درست نہیں۔ اس پر طُرّہ یہ کہ ایک مدّت کے بعد ایک چوبی قرولی جو کسی استاد نجار نے پیر مرد کو بطریق نذر دی تھی، زیب دست تھی۔ اوچھے کے گھر تیتر نہ باہر رہے نہ بھیتر۔ کبھی دائیں ہاتھ میں لی یا زاروالوں کی طرف دیکھ کر چمکائی، کبھی بائیں ہاتھ میں لی اور اکڑ کر چلنے لگے۔ اب زمین پر قدم نہیں رکھتے۔ دماغ فلک الافلاک

پر ہے۔ اللہ ری نخوت اور کیوں نہ ہو خدا نے
حسن دیا تو گلوسوز۔ نور عطا کیا تو عالم افروز۔
ایک تو گراں ڈیل جوان۔ دوسرے سپہ گری میں
طاق کشتی کے پہلوان۔ بانک پٹے، بانے بنوٹ
میں مشاق۔ بازار میں ایسی عجیب الخلقت پر جس کی
نظر پڑتی بے اختیار ہنس دیتا تھا کہ ماشاء اللہ
کیا قطع ہے"

ہم خوجی پر بے اختیار ہنس تو دیتے ہیں مگر ہماری ہنسی فوراً رک جاتی ہے اور ہمیں یہ تمام کمزوریاں اپنی ذات میں دکھائی دینے لگتی ہیں۔ خوجی پر ہنسنے کے معنی خود پر ہنسنا ہے۔

"دماغ فلک الافلاک پر ہے۔ اللہ ری
نخوت اور کیوں نہ ہو اللہ نے حسن دیا تو گلوسوز"

یہ ہنسنے کے جملے ہیں!! صرف خوجی پر نہیں، یہ ہم پر بھی صادق آتے ہیں۔ ہمارے ہزاروں مغالطے ایک ایک کر کے "خوجی" کے ذریعے پیش کر دیئے جاتے ہیں اور پھر کہا جاتا ہے... ہنسو... خوب ہنسو... یہاں تک کہ آنسو نکل آئیں۔ خوجی ایک آئینہ ہے جو ہمارے سامنے رکھ دیا جاتا ہے۔ جس میں ہم میں سے ہر ایک کو اپنی اپنی

تصویر نظر آجاتی ہے۔ ہم خوجی کو دیکھ کر خوش بھی ہوتے ہیں اور ہنستے بھی ہیں رحم بھی آتا ہے اور غصہ بھی۔ افسوس معلوم ہوتا ہے اور نفرت بھی ہوتی ہے۔ خوجی زندگی کے تمام جذبات سے بنا ہے، وہ اس دنیا میں ایک معصوم فرشتے کی طرح ہر چیز پر حیرت اور مسرت کی نظر ڈالتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک بے ضرر اور نادان ہستی جس سے کسی کو صدمہ یا نقصان نہیں پہونچ سکتا۔ وہ دنیا کے نام ایک پیغام مسرت ہے۔ ایک نوید زندگی اور خود سراپا زندگی ہے۔ گارڈنر کے وہ الفاظ جو اُس نے چارلی چیپلن کے بارے میں لکھے تھے خوجی پر بالکل صادق آتے ہیں:۔

He comes into the
great, big bullying
world like a visitor
out of fairy land,
a smal shuffling
figure, grotesque yet
wistful, a man yet
a child, a simpleton

who outwits the cun-
-ing, moving through
an atmosphere of the
wildest farce, yet
touching every thing
with just the suggestion
of the emotion and
seriousness that keeps
the balance."

سرشار کے بعد ناول نگاروں میں دوسرا مشہور نام شرر کا ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر سنہ ۱۸۶۰ء میں پیدا ہوئے۔ سنہ ۱۸۸۸ء سے دلگداز میں اُن کے سلسلے وار ناول نکلنے شروع ہوئے۔ شرر نے اردو ناول کی بڑی خدمت کی۔ ان کے ناولوں میں صحیح معنوں میں جدید رنگ کی آمیزش ہے۔ شرر کا اگرچہ کوئی خاص اسلوب نہیں تھا پھر بھی ان کی عبارت بڑی ستھری، دل کش اور رنگین ہے۔ ان کے جملوں کی تراش خراش زیادہ تر جدید ہے۔

شرر نے تاریخی رومان کو اپنا موضوع بنایا ہے بعض نقاد

انہیں اردو کا والٹر اسکاٹ کہتے ہیں۔ مگر یہ مناسبت ایسی ہی ہے، جیسے حفیظ جالندھری کو "شاہنامۂ اسلام" لکھنے پر اردو کا فردوسی کہا جائے۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ حفیظ اور فردوسی میں کتنا فرق ہے۔ اسی طرح شرر کو Scott کہنا محض ناواقفیت کی دلیل ہے۔

شرر نے تاریخی رومان ضرور لکھے ہیں، مگر ان میں تاریخی حیثیت سے کوئی جان نہیں ہے۔ تاریخی ناولوں کے جو لوازم ہیں اُن سے شرر کے ناول تقریباً خالی ہیں۔ ان میں، جو کچھ تاریخ ملتی ہے وہ بس اتنی ہے کہ مسلمانوں نے فلاں زمانے میں اسپین پر حملہ کیا تھا۔ ہندوستان میں یوں لڑے۔ جنگ صلیب وہلال میں ایک طرف رچرڈ تھا ایک طرف سلطان صلاح الدین، ملکی آب و ہوا، رسم و رواج، تہذیب و تمدن کا کوئی مستقل تصور ہمارے ذہن میں ان ناولوں کو پڑھ کر نہیں آتا۔

شرر کے جتنے تاریخی ناول ہیں وہ موضوع اور نتائج کے لحاظ سے یکساں ہیں۔ ملکوں کے نام مختلف ہیں مگر جو واقعات وہاں رونما ہوتے ہیں سب کا آغاز اور انجام ایک ہوتا ہے۔ مسلمانوں سے ہر جگہ جنگ ہوتی ہے اور "غیر قوم" ہر جگہ پست ہوتی ہے۔

شرر کے جتنے ہیرو ہیں اُن کے لباس تو ضرور مختلف ہیں مگر مسلمان سب ہیں۔ سب کی ذہنیتیں، عادات و خصائل ایک ہیں۔ سب بہادر، غیور، صادق، جانباز، فرض شناس اور بے انتہا خوب صورت ہیں۔ سب کے ذمے دو کام ہیں جنگ کرنا اور عاشق ہونا۔ ان کی ہیروئن کا فرض یہ ہے کہ پہلے تو مسلمانوں سے نفرت کرے بعد میں اُن کی بے مثل شجاعت اور صداقت سے متاثر ہو کر اسلام قبول کرلے اور ہیرو سے شادی کرلے۔ ان کے تاریخی اور رومانی ناولوں میں بس یہی ایک جذبہ کار فرما ہے۔

اُن کے ناولوں میں "ہمارا ہیرو" بری طرح کھٹکتا ہے۔ اور غازی اور مرد مومن کی جگہ صرف عاشق بن کر رہ جاتا ہے ملاحظہ ہو:

"مریم اگرچہ ایک غیر شخص اور بالخصوص مسلمان کے پاس بیٹھنا پسند نہ کرتی تھی، مگر اس کے ساتھ ہی یہ خیال بھی تھا کہ ایسے محسن کی درخواست کو نامنظور کرنا ناشکری ہے، ایک دم بھر کے لئے بیٹھ گئی مگر خاموش۔ بخلاف اس کے عیسیٰ کے دل کی اب کچھ اور ہی حالت تھی۔ اس سے پیشتر

شجاعت کا جوش تھا، لیکن اب تیر نظر، خنجر مژگاں
اور شمشیر ناز کے سامنے اس کے دل میں لرزہ
پڑ گیا۔"

ایک اور جگہ سنیئے:

"یہ حالت دیکھ کر اور معشوقۂ سیم تن کو
بے تاب و بے قرار پا کے عیسیٰ کچھ ڈر سا گیا اور
گھبرا کے سہم کے بولا — "کیا مجھ سے کوئی گستاخی
ہوئی، خدا کی قسم ان پھولوں سے رخساروں پر
آنسو نہیں دیکھے جا سکتے۔" — ہمارا دل از دست
دادہ نوجوان آگے بڑھ کے ایک انداز سے سامنے
کھڑا ہو گیا۔"

شرر نے اصلاحی ناول بھی لکھے ہیں جو ناکام رہے۔ ان کے ناولوں کی فہرست بڑی لمبی چوڑی ہے۔ ان میں سے چند یہ ہیں: فتح اندلس، منصور موہنا، فلورا فلورنڈا، ملک العزیز ورجینا، ایام عرب، حسن کا ڈاکو وغیرہ۔ ان کے ناولوں کا اردو پر بھاری بھرکم اثر رہا، اور ان کی تعداد کا وزن اب تک قائم ہے۔ شرر کے بعد ناول نگاری میں ایک بڑا اہم نام رسوا کا ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا کے دو ناول بہت

مشہور ہوئے۔ 'شریف زادہ' اور 'امراؤ جان ادا'۔

"شریف زادہ" اگر کچھ اور جان دار ہوتا، اور واقعاتی ترتیب کی خشکی اور زاہدانہ تبلیغ ذرا کم ہوتی تو غالباً وہ اردو کا سب سے بڑا ناول ہوتا۔ مگر رسوا نے اسے ادبی سنگار، اپنے ذہن کی رنگینی اور لچک اور اپنی نظر کی وسعت سے اس قدر محروم رکھا ہے کہ یہ صرف شریف زادوں کے پڑھنے کے قابل ہے۔ اس پر ناول کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا ہے۔ یہ ایک دستور العمل ہے اور بس ——!

"امراؤ جان ادا" میں کہنے کو تو لکھنؤ کی ایک طوائف کا قصہ ہے مگر یہ کتاب ناول کے لحاظ سے بہت کامیاب جامع اور دلچسپ ہے۔ طرزِ معاشرت اور جذباتِ انسانی کی بے مثل نقشہ کشی کی گئی ہے۔ قصہ میں ترتیب، ربط اور تسلسل ہے۔ کردار نگاری پورے عروج پر ہے۔ اس ناول میں طوائف نہ صرف ایک سماجی علامت ہے۔ بلکہ وہ معصومیت کا المیہ بھی بن جاتی ہے —— یہاں معصومیت اغوا کی جاتی ہے، بیچی جاتی ہے، مجروح کی جاتی ہے۔ اور آخر میں بھلا دی جاتی ہے۔ اس طرح یہ ناول خیر و شر کی بڑی علامت بن جاتا ہے۔

دوم درجے کے ناول نگاروں میں حکیم محمد علی طبیب کا نام آتا ہے۔ اُن کے ناولوں میں تصنع، بے رنگی اور پلاٹ کی کمزوری عام طور سے ملتی ہے۔ اُن کے بعض ناول یہ ہیں: جعفر و عباسیہ، دیول دیوی، اختر و حسینہ۔

قبل اس کے کہ ہم آگے بڑھیں، ہمیں ذرا سا رُک کر پھر سیاسی اور سماجی حالات کا جائزہ لینا پڑے گا۔ اب جو دَور ناول کا شروع ہوتا ہے وہ انہیں حالات سے متاثر ہے۔ ہندوستان میں سیاسی بیداری شروع ہو گئی تھی۔ ہندوستان کے اخلاقی اور سیاسی زوال اور غیر ملکی معاشی استحصال کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہو چکی تھی۔

تعلیم کی توسیع کے ساتھ ساتھ نقاد انہ شعور اور تاریخی قوتوں کا احساس لوگوں میں پیدا ہو چلا تھا۔ ملکی انحطاط نے بہت سے مسائل ہمارے سامنے پیش کر دیئے تھے۔ ان میں سے بعض کا تعلق ہماری نجی زندگی سے تھا اور بعض کا تعلق ہیئت اجتماعی سے۔ سرمایہ اور محنت، رعایا اور تاجدار کا سوال اٹھ کھڑا ہوا تھا۔ ایک طرف فرد اور جماعت کی کشمکش تھی تو دوسری طرف طبقاتی کشمکش۔ تجارت اور نقل و حرکت کے آسان ذرائع نے ہمیں

دوسرے ملکوں سے قریب تر کر دیا تھا۔ چنانچہ غیر ملکی ادب کے اثرات نہ صرف ترجموں کے ذریعے سے بلکہ براہِ راست ہم نے قبول کئے ہمارے ادب پر باہر کی تمام ادبی تحریکیں اپنے اثرات چھوڑنے لگیں۔ سائنس کی روز افزوں ترقیوں نے ادب میں توازن، عقلیت پسندی اور سنجیدگی پیدا کر دی تھی۔ ادب اب محض انفرادی رجحانات کا نمائندہ نہیں رہ گیا تھا بلکہ کم و بیش ملک کے تازہ بتازہ رجحانات سے ہم آہنگ ہو گیا تھا۔

مولانا راشد الخیری نے طبقۂ نسواں کی حالت زار، اور کس مپرسی کو دیکھتے ہوئے اپنے ناولوں میں حمایت نسواں کی آواز بلند کی۔ مسلمان عورتوں کے حقوق اور مرد کی زیادتیاں ان کے ناولوں کا موضوع ہیں۔ خانگی پیچیدگیاں اور زن و شوہر کے تعلقات انہوں نے حتی الوسع نہایت خوبی سے پیش کئے۔ تعلیم نسواں پر زور دیا۔ عورتوں کی توہم پرستیاں کینہ پروری، مہمل رسوم کے خلاف جہاد ان کا مقصدِ حیات تھا۔ اس ہمدردی نے اُن کو "محسن نسواں" کا خطاب دلا دیا۔ اُنہیں "مصورِ غم" کہا جاتا ہے، اس واسطے کہ ان کے ناولوں کا انجام عموماً الم انگیز ہوتا ہے۔

ٹریجڈی اگر انسانوں کو مار ڈالنے ہی کا نام ہے تو یقیناً

وہ اردو کے بہت بڑے حزن نگار ہیں لیکن اگر ٹریجیڈی کے تقاضے کچھ اور بھی ہیں تو ہمیں ان کے ناول پڑھ کر مایوسی ہوتی ہے۔ اُن کا غم بہت محدود، سطحی اور ناپختہ ہے۔ اُن کے حزن میں گہرائی، آفاقیت اور نکھار نہیں پایا جاتا۔ وہ دہاڑیں مار مار کر رونا جانتے ہیں مگر لبِ خشک، اور آہِ سرد کی بلاغت سے ناآشنا ہیں۔ اُن کے غم میں خلوص ہے مگر گیرائی اور لطافت نہیں۔ انہوں نے عورتوں کی ذکی الحسی اور جذباتیت سے فائدہ اٹھا کر اپنے ناول کو قبرستان کا نمونہ بنا دیا ہے۔ بقول شخصے ان کے سارے ناولوں کا نچوڑ یہ ہے:

"آدھی رات، موت پر موت' ایک عورت
دست بدعا — یا احکم الحاکمین' یا ارحم الراحمین
میرے بچے کی خیر ہو' میرا بچہ بچ جائے!"

اسی وجہ سے اُن کے ناول فنی نقطۂ نظر سے گر گئے ہیں۔ صبحِ زندگی، شامِ زندگی، اور شبِ زندگی اُن کے مشہور ناول ہیں مگر ان ناولوں میں وعظ و پند زیادہ ہے' قصہ نہ ہونے کے برابر۔ ان کی عبارت بہت فصیح، رواں اور بامحاورہ ہے۔ وہ دلّی کے آخری زبان دانوں میں سے تھے۔ مگر ان کے ناولوں میں

لفاظی زیادہ ہے جس سے خطابت اور اسٹیجی رنگ پیدا ہو جاتا ہے
ماہِ عجم سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"مگر ہاں، کیا کہہ رہی ہوں۔ نہ معلوم
کہاں ہے۔ کس رنگ میں ہے۔ کس حال میں ہے
خوش ہے یا ناخوش۔ تندرست ہے یا بیمار۔ وہ
کون تھا۔ کیا تھا۔ کدھر سے آیا۔ کہاں گیا۔ منڈھیا
دیران۔ ویرا سنسان۔ دیوانگی تھی۔ جنون تھا۔
غلط کہا۔ جھوٹ کہا۔ تو شریف ہے۔ انسان ہے
حسین ہے۔ محبوب ہے۔ شرافت تیرے چہرے
سے، انسانیت تیری حالت سے، محبت تیری
باتوں سے ظاہر ہو رہی تھی، برس رہی تھی، ٹپک
رہی تھی، عیاں تھی، الفت کا بہترین نمونہ...
محبت کی جیتی جاگتی تصویر۔ افواج کرم کا سپہ سالار
دربارِ محبت کا تاجدار، صورت والا، سیرت والا،
عادت والا، خصلت والا، الفت و محبت والا۔ اس
حسن کی مٹی، اس دل کی بستی کا، محبت کی کان
ابیلا کی جان کا مالک، آقا، مختار رہا کم معاف کر

گناہگار ہوں۔ رحم کر ناتجربہ کار ہوں۔ آجا امیدوار ہوں۔ مل جا بے قرار ہوں۔"

یہ ہے اُن کی عبارت کا نمونہ۔ یہ اسٹیجی لہجہ ناول کے واسطے قطعی غیر موزوں ہے۔ مولانا نے ایسی زبان ہر جگہ نہیں استعمال کی ہے۔ بروقت ضرورت ان کی زبان میں سنجیدگی آ جاتی ہے۔ مگر ان کے ناولوں میں اکثر و بیشتر یہی لہجہ پایا جاتا ہے بہر حال راشد الخیری کے زمانے سے ناول نے ایک نیا راستہ متعین کر لیا۔ ناول میں افادیت کا پہلو آ گیا اور دور از کار قصوں کی بھرمار سے پرہیز شروع ہو گیا۔

راشد الخیری کے بعد نیاز فتحپوری کا نام آتا ہے۔ نیاز صاحب نے ادب لطیف قسم کے افسانے بہت لکھے ہیں مگر ناول —— اگر انہیں ناول کہا جا سکتا ہے —— دو ہی لکھے ہیں۔ شاعر کا انجام اور شہاب کی سرگذشت،۔

"شاعر کا انجام" نیاز صاحب کے عنفوانِ شباب کا لکھا ہوا قصہ ہے جس میں بقول خود شباب کی پوری رنگینیاں ہیں۔ "شاعر کا انجام" جوانی کے ہیجانات اور اضطراب سے لبریز ہے ربط بالکل نہیں ہے۔ قصہ بے سر و پا ہے اور آغاز و انجام سے

بے نیاز ہے۔ شاعری جی کھول کر کی گئی ہے۔ اور ایک شاعر کا جو انجام ہونا چاہیے تھا وہ ہوا ہے۔

"شہاب کی سرگزشت" نیاز صاحب کی سنجیدہ کتاب ہے اس کے سرورق پر لکھا ہوا ہے:

"اردو میں تحلیل نفسی کے اصول کا پہلا افسانہ"

تحلیل نفسی تو خیر نہ ہونے کے برابر ہے مگر یہی کیا کم ہے کہ لوگوں کے کانوں میں "تحلیل نفسی" کی آواز پڑ تو گئی جس سے ہمارے ناول خالی تھے۔ ہمارے ناول نگار نفسیات سے شاذونادر ہی بحث کرتے تھے۔ مگر رفتہ رفتہ اسی تحلیل نفسی نے زور پکڑا، اور آج اردو میں کئی اچھے افسانے اور ایک آدھ ناول اس اصول پر لکھے ہوئے ملتے ہیں۔

"شہاب کی سرگذشت" میں صرف ایک کردار شہاب ہے بقیہ اس کے مصاحب ہیں۔ پوری کتاب شہاب کی فلسفہ طرازیوں سے بھری ہوئی ہے۔ شہاب ایک ایسا نوجوان ہے جو اپنے فلسفے کے زور سے سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ ثابت کر دیتا ہے۔ زمین و آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے۔ وہ شاعر بھی ہے ادیب بھی۔ مصور بھی ہے اور نقاد بھی۔ محبت کرتا ہے اور نفرت جتاتا ہے۔

شہاب نے زندگی کے مسلّمات اور اٹل قدروں سے انحراف کے معنی فلسفہ سمجھ رکھا ہے۔

اس کتاب میں نیاز صاحب نے ازدواجی زندگی کے اہم مسئلے کو اٹھایا ہے مگر کچھ پتہ نہیں چلتا کہ آخر وہ کیا چاہتے ہیں لوگ شادی کریں یا نہ کریں۔ اور کریں تو کس سے کریں؟

موضوع کی خامیوں سے قطع نظر کہانی میں ربط اور تسلسل بعض جگہ جاتا رہتا ہے۔ مکالمے دو دو صفحے کے چلے جا رہے ہیں جو ناول یا ڈرامے کا بڑا نقص سمجھا جاتا ہے۔ کردار سے نیاز صاحب نے اپنے نظریات کی ترجمانی کا کام لیا ہے قصے میں حرکت کا نشان نہیں۔ عبارت پیچیدہ اور ادق ہے۔ حسب معمول "حجازی" اردو لکھی گئی ہے۔ اختر کا سراپا یوں بیان ہوتا ہے:

"اُس کا جسم اس قدر نازک تھا کہ بعض دفعہ تو یہ اندیشہ ہوتا تھا کہ اگر وہ ساحل پر کھڑی ہو گئی، اور ہوا تیز چلنے لگی تو اڑ کر سمندر میں گر جائے گی۔"

ملاحظہ فرمایا آپ نے شاعری! آگے سنیئے:

"جس وقت وہ یہاں آئی تو اڑنے والی

ساری کے آنچل کو سنبھالتی تھی اور لچک لچک جاتی تھی، شاید وہ خود اندیشہ کرتی تھی کہ کہیں اس کے قدم زمین سے اکھڑ نہ جائیں۔ اس لئے وہ فوراً سب سے پہلی خالی نشست پر بیٹھ گئی۔ اُس کا چہرہ اُس یونانی قطع کا تھا جو صرف وینس کے مجسمے کے لئے موزوں ہو سکتا تھا۔ اس کی آنکھوں میں ایسی مقناطیسی شراب جھلکتی تھی کہ جس وقت وہ نگاہ اٹھا کر کسی کو دیکھتی تو یہ معلوم ہوتا کہ اس کو مدہوش بنا کر اپنی نگاہ کے ساتھ جس طرف چاہے گی اٹھا کر پھینک دے گی۔ اس کی گھنی پلکیں اس قدر لانبی تھیں کہ پوری آنکھ کھل جانے کے بعد بھی وہ ایک دوسرے سے جدا نہ ہوتی تھیں ۔۔۔"

یہ ہے مثالیت کا ایک نمونہ جس سے شہاب کی سرگذشت بھری پڑی ہے۔ نیاز صاحب اور ان کا پورا اسکول اُس زمانے میں آسکر وائلڈ کی انشا کا بگڑا ہوا تتبع کر رہا تھا۔ نیاز صاحب کا ایک سنجیدہ اسلوب ضرور ہے مگر یہ اسلوب طنزیہ اور علمی مضامین میں آکر نکھرتا ہے۔ ناولوں میں یہی اسلوب طبیعت پر بار ہونے لگتا ہے

ان تمام نقائص کے باوجود نیاز صاحب کا احسان اردو کا افسانوی ادب نہیں بھلا سکتا۔ آج سے دس سال پہلے خود ان کی شخصیت کا بڑا اثر تھا۔ اُن کے افسانے خوب ہیں مگر یہاں ان سے بحث نہیں۔

اسی زمانے میں پریم چند بھی ناولوں کی طرف رجوع ہوئے وہ اردو کے سب سے بڑے افسانہ نویس ہیں جو بے ساختگی، سادگی اور دیہی زندگی کا سچا نقشہ ان کے افسانوں میں ہے' وہ ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ اردو کی افسانہ نویسی نے بڑی ترقی کی ہے، مگر پریم چند کے میدان میں کوئی ان سے بازی نہیں لے جا سکا۔ افسانہ نگاری پریم چند کی صفت نہیں ذات بن گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض ناول کہیں کہیں پر مختصر افسانوں کا مجموعہ نظر آتے ہیں۔ میدانِ عمل، گئو دان وغیرہ پریم چند کے مشہور ناول ہیں۔ پریم چند کے ناولوں میں پہلی بار ہندوستان کی سیاسی اور طبقاتی کشمکش کھل کر اور شعوری طور پر آئی ہے۔ ان کے ناولوں کے ذریعے اردو ناول نگاری میں پہلی بار زندگی کے مسائل سے سنجیدہ اور بامعنی طور پر بحث کرنے کی جرأت پیدا ہوئی۔ کردار نگاری کے سلسلے میں بھی پریم چند نے ہمیں اپنی ' دیدہ وری ' سے راہ دکھائی

ہے۔ دراصل صحیح معنوں میں اردو میں اگر کہیں ناول ملتے ہیں تو وہ پریم چند کے یہاں۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے ناولوں کی فضا اکھڑی اکھڑی سی معلوم ہوتی ہے اور وہ بعض نازک مراحل کو سنبھال نہیں سکے ہیں مگر سب کچھ کہنے کے بعد اُن کے ناول شاید اب تک اردو کا سب سے قیمتی سرمایہ ہیں۔

پریم چند ہی کے زمانے سے اردو میں افسانوں کا زور شروع ہو گیا تھا۔ ناول نویسی پس پشت پڑ گئی اور افسانے آنے لگے۔ ترقی پسند تحریک نے زور پکڑا اور 'ادب برائے حیات' کی آواز بلند ہوئی۔ اس وقت اردو میں عموماً افسانے لکھے جا رہے ہیں۔ ہمارا ادب جس بحرانی دور سے گذر رہا ہے اُس میں غالباً زیادہ تر افسانے ہی تخلیق ہو سکتے ہیں۔ ذہنی انتشار، عدیم الفرصتی اور محدود تجربات نے افسانہ نگاری کی راہیں کھول دی ہیں۔

اردو میں جیسے افسانے اس وقت تک آ چکے ہیں، وہ اپنی ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے دوسری زبانوں کے سامنے پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ان میں نفسیاتی کش مکش، داخلی اور خارجی اثرات اور زندگی کے حقائق بڑی تکمیل اور تنوع کے ساتھ آئے ہیں۔

ادب نے اب اجتماعی زندگی کی ترجمانی کا بیڑا اٹھا لیا تھا،

اس سلسلے میں اس میں پروپیگنڈا بھی آگیا، مگر ہمارا ادب نسبتاً زیادہ سچا اور جان دار ہوگیا۔

اس دوران میں ادب نے ایک قدم اور آگے بڑھایا، اور جنسیات کے نازک مسائل اس کے دائرے میں آگئے۔ یہ سچ ہے کہ جنسیات کی آڑ لے کر بعض نام نہاد ادیبوں نے خوب دل کی حسرتیں نکالیں اور گندگی پھیلائی۔ مگر ہمارے سنجیدہ ادیب اس اہم مسئلے پر سنجیدگی سے لکھ رہے ہیں۔ ان کی نظر فلسفیانہ اور نفسیاتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے سے کچھ پہلے سدرشن نے بعض ناول لکھے تھے جو کامیاب نہ ہو سکے۔ پھر فیاض علی نے "شمیم" اور ایک مدت بعد "انور" لکھا۔

"شمیم" جب پہلی بار شائع ہوا تو اس کو بے مثال مقبولیت حاصل ہوئی۔ مگر رفتہ رفتہ لوگ اسے بھول گئے۔ "انور" فیاض علی کی ناکام کوشش ہے۔ انہوں نے چاہا ہے کہ شمیم والی بات اس میں پیدا کر دیں، مگر وہ بات پیدا نہ ہو سکی۔ شمیم بہت سی خرابیوں کے باوجود کافی دلچسپ ہے۔ مگر "انور" پھیکا بے کیف اور "شمیم" کا بگڑا ہوا چربہ معلوم ہوتا ہے۔

شرر کے ناولوں کے ہیرو کی طرح فیاض علی کے ناولوں کا

ہیرو بھی محاسن کا مجموعہ ہوتا ہے۔ کھیل میں وہ یکتا، گانے میں وہ فرد، حُسن میں بے نظیر، صداقت اور شجاعت میں لاثانی۔" "انور" کے دیباچے میں انہوں نے اپنی ناول نویسی کے بارے میں کچھ اظہار خیال کیا ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ :

چونکہ روزمرہ کی خشک اور پھیکی زندگی میں کوئی دلچسپی نہیں ہوتی، لہٰذا انہوں نے چند سنسنی پیدا کرنے والے اور رنگین واقعات پیش کیے ہیں۔

جس کا مطمح نظر یہ ہو وہ ناول لکھ چکا۔ جو ناول نگار زندگی کی ترجمانی کے بجائے اپنے ذہنی تعیش کی ترجمانی کرتا ہو اُس کے ناول میں فن اور ادب کی گنجائش معلوم! ناول کا سب سے اہم فرض زندگی کے حقائق، نشیب و فراز، حسن و قبح کو پیش کرنا ہے نہ کہ ان سے دامن کشی۔

فیاض علی صاحب کو سیاہ فام قوم سے کوئی دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔ مگر کیا کیا جائے خدا نے انہیں ایسی قوم میں پیدا کیا ہے جہاں ہر قدم پر ان کے جمالیاتی احساس کو صدمہ پہونچتا ہوگا۔ اُن کا ذوقِ جمال رنگ کا پابند ہے حالانکہ جمالیاتی مذاق کو رنگ و قوم کی پابندیوں سے بلند ہونا چاہیئے۔

انہوں نے زندگی کی خشک اور بے مزہ حقیقتوں سے بھاگ کر

ایک خیالی دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ حالانکہ زندگی سے زیادہ دلچسپ، وسیع، بھرپور، ہنگامہ خیز، حسین اور کون سی شے ہو سکتی ہے۔

فیاض علی کے ایک ہی ناول میں کئی رنگ پائے جاتے ہیں جاسوسی، مذہبی، عشقیہ، رزمیہ۔ ان کی زبان صاف اور شستہ ہے مجموعی حیثیت سے اُن کے ناولوں میں علی گڑھ کا کھلنڈرا پن جھلکتا ہے۔

اس زمانے میں عورتوں نے بھی ناول نویسی میں دلچسپی لینی شروع کر دی تھی۔ "شوکت آرا بیگم" کافی مقبول ہوا۔

حجاب امتیاز علی نے بھی دو ایک مختصر ناول لکھے ہیں۔ مگر ان کا رومانی رنگ افسانوں میں کھلتا ہے۔ ناولوں میں آ کر یہی رنگ اُتر گیا ہے۔

عصمت چغتائی کا بھی مخصوص رنگ افسانوں میں پایا جاتا ہے۔ انھوں نے مردوں سے زیادہ جرأت اور بے باکی سے جنسی ترغیبات کو اپنے قصوں میں جگہ دی ہے مگر ان کی تحریر میں غور و فکر اور سنجیدگی کی کمی بعض دفعہ ان مسائل کو دلچسپ تو بنا دیتی ہے مگر خیال انگیز نہیں بنا پاتی۔ اُن کا چھوٹا سا ناول "ضدی" اُن

کے افسانوں کے مقابلے میں ناکام اور پست ہے۔

اردو میں شاید سب سے اچھا ناول اس زمانے میں .... "لندن کی ایک رات" ہے۔ سجاد ظہیر اس کے مصنف ہیں۔ اور انہوں نے خواہ مخواہ کی ترقی پسندی سے اسے پاک رکھا ہے۔ ترقی پسندی کے اس سستے اور غلط مفہوم کا جو آج کل بعض ادیب پھیلانے کی کوشش کر رہے ہیں اس ناول میں نشان بھی نہیں ہے۔

"لندن کی ایک رات" میں جس کو ناولچہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا، ادب اور زندگی کے مسائل کا نہایت کامیاب اور معتدل امتزاج پایا جاتا ہے۔ زبان میٹھی اور ثقہ استعمال کی گئی ہے اس میں ان ہندوستانی طالب علموں کی داخلی اور خارجی زندگی کا مطالعہ ہے، جو لندن میں بسلسلۂ تعلیم مقیم ہیں۔ لندن جاکر ہمیں اپنی حالت زار کا احساس ہوتا ہے یا تو ہم وہاں اندھا دھند مغربی تمدن کی تقلید شروع کر دیتے ہیں یا احساس کمتری کے ماتحت بیزاری اور اجتناب کے جذبات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اُس وقت ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ہم زندگی کی توانائی سے کتنے محروم ہیں۔

افسوس یہ ہے کہ اس وقت یہ کتاب میرے پیش نظر نہیں ہے ورنہ

زیادہ تفصیل سے بحث کی جا سکتی۔ صرف یادداشت کے بھروسے پر ایک مقام کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے۔

شراب خانے کا منظر ہے۔ ایک ہندوستانی طالب علم صاحب شغل فرما رہے ہیں۔ اتنے میں ایک انگریز بھی اُن کے نزدیک آ جاتا ہے۔ اُن کی موجودگی اور بھونڈے پن سے مُتنغض ہو کر..... وہ شاید 'NATIVE' کہتا ہے۔ ہندوستانی طالب علم صاحب سے اور کچھ تو بن نہیں پڑتا، اردو میں دھیرے سے "سور کا بچہ" کہتے ہیں، اور ایک اور جام چڑھا جاتے ہیں۔ لندن میں آکر معلوم ہوتا ہے کہ غلامی کتنی بڑی لعنت ہے۔ اور اس کے اثرات ذہن کو کس طرح ماؤف کر دیتے ہیں۔ "لندن کی ایک رات" صحیح معنوں میں ہمارے افسانوی ادب میں ایک اضافہ ہے۔

"لندن کی ایک رات" کے بعد دوسرا قابل قدر ناول "شکست" ہے جو اردو کے مشہور افسانہ نگار کرشن چندر کے قلم سے نکلا ہے۔ "شکست" میں بحیثیت ناول کے کئی خامیاں ہیں۔ اس میں ایک ساتھ دو کہانیاں چل رہی ہیں۔ جن کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں اور اس طرح ناول دو مختلف واقعات کا مجموعہ ہو کر رہ جاتا ہے اور بے ربط معلوم ہونے لگتا ہے۔

کرشن چندر اس میں بھی افسانہ نگار معلوم ہونے لگتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ناول میں عبارت کا جو توازن پایا جانا چاہئے وہی نہیں پایا جاتا۔ اکثر مقامات پر کردار کی جگہ مصنف نے اپنے قلب کا جائزہ لیا ہے اور خود بولنے لگا ہے ناول میں کردار کے ذریعے سے حرکت پیدا کی جاتی ہے۔ مگر مصنف نے اپنی زوردار تحریر سے یہ کام نکالنا چاہا ہے جو فن کے منافی ہے۔

کرشن چندر نے اس ناول میں آج کل کے متوسط طبقے کے ایک تعلیم یافتہ نوجوان کی ذہنیت کا جائزہ لیا ہے۔ شیام ایم اے پاس آزاد خیال، مساوات کا حامی ایک نوجوان ہے جس نے اپنی خیالی دنیا تعمیر کرلی ہے اور اس کو حقیقی سمجھتا ہے۔ وہ اپنے کو سماج کا باغی خیال کرتا ہے مگر جب اسے حقیقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو پہلو تہی سے کام لیتا ہے۔ اور اسے سماج کے وضع کردہ اصولوں کے سامنے سپر ڈال دینی پڑتی ہے۔ وہ آزمائش پر پُورا نہیں اُترتا۔ یہی اس کی شکست ہے۔ اُس کی اس کمزوری کا ذمہ دار وہ طبقہ ہے جس میں اس نے پرورش پائی ہے۔ اس نوجوان میں وہ جراثیم پائے جاتے ہیں جو اس طبقے کی خاصیت ہے۔

اس کے برخلاف اسی ناول میں دوسرا کردار چیدا کا ہے

جو ذات کی چمارن ہے۔ مصنف نے اس کردار کو 'CROSS-BREEDING' کے اصول پر وضع کیا ہے۔ یہ لڑکی راجپوت کے نطفے سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں ایک طرف تو ادنیٰ طبقے کی جفاکشی اور فاقہ مستی ہے اور دوسری طرف آن بان، جرأت اور بات پر اڑ جانے والی ذہنیت آگئی ہے۔ مصنف نے چندرا کا کردار بڑی چابکدستی اور صناعی سے کھینچا ہے۔ دراصل ناول کی جان یہی کردار ہے۔ کشمیر کے دیہات کی جیتی جاگتی زندگی ناول کے صفحات میں سانس لے رہی ہے۔ فنی لحاظ سے ناول کمزور اور الجھا ہوا ضرور ہے مگر جہاں تک مصنف کے خلوص مقصد کا تعلق ہے اُس سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔

کرشن چندر کی تحریر حسب معمول تر و تازہ، شگفتہ اور مصورانہ کمال سے معمور ہے۔ بعض حصے اس ناول کے زورِ عبارت کے لحاظ سے اپنی مثال آپ ہیں۔

ایک منظر ملاحظہ ہو:

شام گاؤں میں تازہ وارد ہے۔ گاؤں والے کھیت کاٹ رہے ہیں۔ وہ اس منظر کو حیرت اور مسرت سے دیکھ رہا ہے۔ وہ ان دہقانوں

کے معصوم گیت اور ان کے انہماک میں کھویا ہوا ہے۔ اس کی دلچسپی اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ وہ ایک شخص سے درانتی لے کر خود بھی کھیت کاٹنے کی کوشش کرتا ہے۔

ب اس موقع پر یہ عبارت دیکھیے:

"شیام آہستہ آہستہ درانتی چلانے لگا۔ اسے ایسا معلوم ہوا جیسے وہ ایک نئی زبان، ایک نئے ادب، اک نئی تہذیب، اک نئی زندگی سے آشنا ہو رہا ہے۔ یہ اک نئی دنیا تھی۔ اس کے اپنے اصول تھے۔۔۔ آہستہ آہستہ درانتی چل رہی تھی۔ الف۔ بے۔ تے۔ الف۔ بے۔ تے۔ درانتی کسان کا قلم تھا۔ اس سے وہ زمین کی تختی پر لکھتا تھا۔ اور ایسے گل بوٹے بناتا تھا کہ دنیا کے سارے ادیب اور دنیا کے سارے مصور، اور دنیا کے سارے سیاست داں اس کے خوشہ چیں معلوم ہوتے تھے۔۔۔ سرر۔ سرر۔ سرر درانتی چل رہی تھی۔ اور اسے ایسا معلوم ہوا جیسے دھرتی

گیت گا رہی ہے۔ اُس کے کندھے پر تھپکی دے کر کہہ رہی ہے ۔۔ شاباش میرے بیٹے درانتی چلائے جا۔ یہ تیری تہذیب کی بنیاد ہے۔ تیرے مذہب کی خالق، تیرے جسم کی روح ہے۔ اسی سے تیری مسرتوں اور شادمانیوں کی بنیادیں استوار ہوتی ہیں۔ اس سے تیرے ادب کو رخت اور تیرے فلسفے کو برتری حاصل ہوتی ہے۔ اسی سے تیری قوم کی آزادی اور تیری عورتوں کی عصمت محفوظ ہوتی ہے۔ دنیا میں غمی اور قحط اور جنگ اُسی وقت آتی ہے جب انسان درانتی چلانا بھول جاتے ہیں۔"

یہ ہوا مختصراً اردو کے ناولوں کا جائزہ اور ان کے ارتقائی مدارج کا تذکرہ۔ فنی اور ادبی تکمیل کے لحاظ سے اب تک اردو میں کوئی ناول نہیں آیا۔ مگر ہمارے ادیب اس طرف کامیاب قدم بڑھا رہے ہیں۔

اردو میں آج کل افسانہ نگاری کا دور دورہ ہے۔ حالات کچھ ایسے نامساعد اور زمانہ کچھ اتنے انتشار کا ہے کہ وہ ذہنی

یکسوئی اور دماغی قوتیں اکٹھا نہیں ہو سکتی ہیں جو ناول ایسی وسیع صنف کے لئے ضروری ہیں۔ ہمارا دور نئے تجربوں سے روشناس ہو رہا ہے۔ ہمارے نظریات آئے دان تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ہم افکار اور اعمال میں مشکل سے تعاون پیدا کر پاتے ہیں۔ ایک زمانہ مٹ رہا ہے اور اس کی جگہ دوسرا تعمیر ہو رہا ہے۔

اس وقت ہم جس برزخی دور سے گذر رہے ہیں، اس میں سوچنے کی بھی فرصت مشکل سے مل سکتی ہے۔ ایسی صورت میں ہمارے ادب میں اگر جا بجا غیر معتدل چیزیں آگئی ہیں تو ہمیں نہ گھبرانا چاہئے نہ مایوس ہونا چاہئے۔ یہ چیزیں آپ سے آپ ختم ہو جائیں گی۔ ادب کے ہر دور میں اس نوع کی بے اعتدالیاں نظر آتی ہیں، مگر رفتہ رفتہ دور ہو جاتی ہیں۔ ہمارے سنجیدہ ادیب ناول نگاری کو صحیح راہ پر لا رہے ہیں۔ اور اس کے مستقبل سے آس لگائی جا سکتی ہے۔

(سنہ ۱۹۴۵ء)

اردو افسانہ نگاری کے رجحانات

فرض کیجئے آپ سے پوچھا جائے کہ پہلی جنگِ عظیم سے کچھ پہلے اور اس کے کچھ بعد آپ کس قسم کے افسانوں کو پڑھنا پسند کرتے؟ تو آپ کیا جواب دیں گے؟

اس میں شک نہیں کہ اس نوع کے سوالات کرنا بدمذاقی ہے اور شاید گستاخی بھی۔ اس کے علاوہ یہ کوئی بہت زیادہ مناسب سوال بھی نہیں ہے۔ اس کا لہجہ غیر شاعرانہ اور کاروباری ہے یہ ادب سے زیادہ اقتصادیات کا سوال معلوم ہوتا ہے، اور سیاسی

مضمرات کا بھی حامل ہو سکتا ہے۔ لیکن یہاں اس سوال کے اُٹھانے کا مقصد آپ کا امتحان لینا یا آپ کے مذاق اور تاریخ دانی کا اندازہ لگانا ہرگز نہیں ہے۔ اس کا پوچھنا بدمذاقی تو ہو سکتا ہے مگر یہ گُستاخی کی نیت سے قطعاً نہیں کیا گیا ہے اور نہ اس کا مقصد یہ ہے کہ ادبی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے سلسلے میں آپ پر کچھ پابندیاں عائد کی جائیں اور اس طرح اردو کے افسانوی ادب کے انتخاب میں آپ کی رہنمائی کی جائے۔ ادب کسی لائحہ عمل، یا ٹائم ٹیبل کا پابند نہیں کیا جا سکتا۔ اس بات کو یہاں دُہرا دینے کی ضرورت صرف اس لئے محسوس ہوئی کہ کسی قسم کی بدگمانی کی مزید گنجائش نہ رہ جائے۔ ادب کی اپنی ایک تاریخ تو ہوتی ہے مگر خود ادب صحافت کی طرح دن اور تاریخ کا اسیر نہیں ہوتا۔ یہ دن اور تاریخ سے متاثر ہوتا ہے مگر وقت کے آگے اور پیچھے دونوں دیکھ سکتا ہے۔ اُس کی آنکھوں میں ماضی، حال اور مستقبل سب کا نور ہوتا ہے۔ لہٰذا اس سوال کا منشا نہ آپ کے علم و فضل کو پرکھنا ہے اور نہ اپنے نظریات اور خیالات کو آپ پر مسلط کرنا ہے۔ یہ بات تو آپ سے پوچھی ہی اسی لئے گئی ہے کہ آپ کے ذریعے سے اس مضبوط رشتے کو ڈھونڈا جا سکے جو ہر دور کے ادیبوں اور ادب سے

پڑھنے والوں کے درمیان ہوتا ہے۔ آپ کا جواب بڑا اہم ہوگا اور صرف اسی جواب کی روشنی میں ناقد اپنے ادبی جستجو کے جذبے کو تسکین دے سکتا ہے۔ تنقید نگاری یوں بھی کچھ بہت زیادہ معقول مشغلہ نظر نہیں آتی۔ ناقد کا ادیب اور قاری کے درمیان ایک "ایجنٹ" بن کر گھس آنا بسا اوقات ادبی فضا کو مکدر کر دیتا ہے ادب کی بہت سی بد مذاقیوں کی وجہ صرف یہی رہی ہے کہ ناقد قاری میں ادبی مذاق پیدا کرنے اور اس کو ادبی تربیت دینے پر ضرورت سے زیادہ مصر رہا ہے۔ ادب کے معاملات میں ناقد کی غیر ضروری مداخلت بعض اوقات ناقابل برداشت ہو جاتی ہے۔ یہ نہ سود مند ہے اور نہ ادب کے جملہ پڑھنے والوں کی تربیت کسی ناقد کے بس کی بات ہے۔ مرزا غالب کا دیوان لاکھوں کروڑوں آدمیوں کے ہاتھوں میں پہونچ چکا ہے اور پہونچتا رہے گا۔ ان لاکھوں کروڑوں پڑھنے والوں کے درمیان' ذرا غور کیجیے'، ناقد کی آواز نقار خانے میں طوطی کی آواز کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے؟۔ تنقید نگاری کی ضرورت، اُس کے ادبی رول اور اس کی عظمت کو گھٹائے اور اس سے انکار کئے بغیر یہ بات طے شدہ طور پر کہی جا سکتی ہے کہ ناقد قاری کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی سے منہ موڑ کر

کسی زمانے کے ادب کو سمجھنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ناقد کا کام قاری اور ادب کی سرپرستی نہیں۔ اسے ان دونوں کی سرپرستی میں جینے کا فخر حاصل ہونا چاہئے۔ ادب اور قاری کا رشتہ براہِ راست ہے۔ ناقد زیادہ سے زیادہ اس رشتے کو اور مضبوط کر سکتا ہے۔ اُن دیواروں کو ہٹا سکتا ہے۔ جو ادب اور ادب کے پڑھنے والوں کے درمیان حائل ہو جاتی ہیں۔ مگر اسے خود ان کے درمیان ایک دیوار بن کر حائل نہ ہونا چاہئے۔ "تو برائے وصل کردن آمدی" والی بات ہمیشہ اس کے پیش نظر ہونی چاہئے۔ "فصل کردن" کی نسبت نہ معلوم کتنے ناقدوں کو مضحکہ خیز بنا چکی ہے۔ اسی لئے اوپر جو سوال کیا گیا ہے اُس کا مقصد محض آپ کی رائے اور پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے ذریعے اردو افسانوں کی ان منزلوں کو تلاش کرنا ہے جن سے ہو کر اردو کی افسانہ نگاری گذری ہے۔ ظاہر سی بات ہے کہ افسانے ناقد کے لئے نہیں قاری کے لئے لکھے جاتے ہیں۔

اب اس کے بعد مذکورہ سوال شاید ایسا غیر ادبی نہ معلوم ہو جیسا شروع میں معلوم ہوتا ہے۔ البتہ یہ ایک حد تک غیر شاعرانہ ضرور ہے۔ ممکن ہے یہ آپ کے ادبی مذاق اور شاعرانہ حس پر گراں گذرے۔ لیکن آپ کے جذبات سے اپیل کرنے کی جگہ اگر اس سوال

کے ذریعے آپ کی سوچی سمجھی رائے معلوم کی جاسکے تو اس کا مقصد پورا ہو جائے گا۔ یہ سچ ہے کہ اس سوال میں ایک نوع کی.... کاروباری ذہنیت پائی جاتی ہے اور یہ کچھ اقتصادی اور سیاسی سوال بھی بن جاتا ہے۔ لیکن یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے، جس سے ادب کے "فقرِ استغنا" کو ٹھیس پہونچ جانے کا اندیشہ ہو۔ رسد اور طلب کے معاملے سے ادب بھی بے خبر نہیں ہے۔ اور پڑھنے والوں کی 'طلب' اور لکھنے والوں کی 'رسد' کا مسئلہ ایک سماجی اور سیاسی مسئلہ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ مسئلہ براہِ راست 'مارکیٹ' کا نہ ہوتے ہوئے بھی ادب کی سمت متعین کرنے میں بڑی حد تک اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکال لینا کہ ادیب صرف وہی چیز لکھے گا جس کی مانگ ہو ٹھیک نہیں ہے۔ مگر اس سے یہ بھی نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ ادیب صرف وہی چیز لکھے گا جس کی مانگ نہ ہو۔ ادیب اور قاری کے باہمی رشتے کے بارے میں اس طرح سوچنا کچھ مصنوعی سا ہو جاتا ہے۔ اس میں یہ پہلے سے طے کر لیا جاتا ہے کہ ادیب اور قاری میں ایک افتراق اور دوری ہے۔ اور دونوں ایک بازار میں ملتے ہیں۔ مول بھاؤ کرتے ہیں۔ خرید و فروخت کرتے ہیں اور اپنے اپنے گھر چلے جاتے ہیں۔ بات بالکل اس کے برعکس ہے۔

ادیب اور قاری ایک ہی روح کے دو مظہر ہیں۔ وہ ایک دوسرے کو خوب سمجھتے ہیں۔ ان میں قرب ہے دُوری نہیں۔ اُن میں مکمل اشتراک ہوتا ہے۔ دونوں کے دلوں میں بڑی گنجائش ہوتی ہے، اور قاری کے دل میں تو اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ وہ ادیب کی زبان سے اپنے خلاف سخت سُست باتیں سُن کر بھی خوش ہوتا ہے یہاں تک کہ وہ ادیب کو کبھی کبھی معاشرتی حقائق سے بے نیاز ہونے کی اجازت دے دیتا ہے۔ ادب ایک ایسا عمل ہے جس میں ادیب اور قاری دونوں برابر کے شریک ہیں ـــــ قاری ایک طرح کا SLEEPING PARTNER ہے اور ادیب ACTIVE PARTNER ۔ قاری سرمایہ بہم پہونچاتا ہے، ادیب کے لیے فیضان کا باعث ہوتا ہے۔ اور ادیب اس کی تہذیب کو فروغ دیتا ہے۔ اُس میں زندگی کی برکتوں کا احساس اُبھارتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے لئے ضروری ہیں معاشرے اور ادیب کا ربط باہم صرف گہرا ہی نہیں بلکہ کچھ جسم اور جان کا سا ہوتا ہے۔ معاشرے کا یہ تصور ادیب پر چند پابندیاں عائد کرتا ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ صرف اپنے معاشرے کا اسیر ہو کر رہ جائے۔ ہر آزادی کے لئے پابندی ضروری ہے۔ ادیب انہیں

پابندیوں کے احساس کے ساتھ جو اس پر اپنے معاشرے کا سب سے بیدار فرد ہونے کی حیثیت سے عائد ہوتی ہیں اپنی آزادی کو معتبر اور قابلِ احترام بناتا ہے۔ وہ چاہے تو ان پابندیوں سے منہ موڑ کر پورے معاشرے کو نظر انداز کر سکتا ہے۔ مگر وہ اس معاشرے سے باہر نہیں جا سکتا۔ "معاملہ" اسے اپنے معاشرے کے ساتھ ہی کرنا پڑتا ہے۔ ادیب کا قاری سے بچ کر نکل جانا تقریباً محال ہے، اور افسانہ نگار کو تو خاص طور پر اپنے قاری سے معاملہ کرنا پڑتا ہے ایک شاعر کے لئے شاید یہ ممکن ہو کہ وہ اپنی شاعری کو اپنے ہی تک محدود رکھے، مگر افسانہ نگار کے لئے نہ یہ ممکن ہے اور نہ یہ صنف افسانہ نگاری کی بنیادی تقاضے سے ہم آہنگ ہے۔ کہانی کہنے والے کے لئے کہانی سننے والے کی ہمیشہ ضرورت پڑتی رہے گی۔ ادب کی تمام اصناف میں سے افسانوی ادب کا اپنے معاشرے سے تعلق اگر سب سے قریبی نہیں تو عملی، ضرور ہے۔ یہ اپنے دور کے سماجی تجربات اور تاثرات سے بوجھل ہوتا ہے۔ اسی لئے اردو افسانہ نگاری کے رجحانات کے تعین کے سلسلے میں اگر آپ سے کوئی سوال کر لیا جائے تو اس کا منشا صرف یہی ہے کہ آپ کی رہنمائی میں ہم اس سرچشمہ تک پہونچ سکیں جہاں سے افسانوی ادب کے سوتے پھوٹتے ہیں۔

اردو افسانہ نگاری کے رجحانات

پہلی جنگ عظیم سے ذرا پہلے اور اس کے ذرا بعد کی شرط کوئی قطعی تاریخ مقرر کرنے کے لئے نہیں رکھی گئی ہے۔ حالانکہ سنہ ۱۹۱۴ء صرف ہندوستان ہی نہیں دنیا کی سماجی، سیاسی اور ادبی تحریکات کے سلسلے میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ایک موڑ ہے جہاں سے نئے دور کا آغاز ہونے لگتا ہے۔ اگر ہم اس چیز کو مدِ نظر رکھیں تو مندرجہ بالا سوال کی کچھ اور بھی وضاحت ہو جاتی ہے۔ ہندوستان میں جنگ عظیم سے کچھ پہلے مذہبی، سماجی، اصلاحی اور نیم سیاسی تحریکیں شروع ہو چکی تھیں۔ انگریزی تعلیم اور انگریزی ادبیات اور مغرب کی فلسفیانہ اور سیاسی تحریکات سے ہم روشناس ہو رہے تھے، ان کے اثرات ہماری سماجی زندگی اور ادبی تخلیقات میں خوش گوار طور پر نمایاں ہو رہے تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے خاتمے پر سماجی اقدار میں تبدیلی کی رفتار تیز تر ہو گئی؛ اور سیاسی شعور پختہ تر ہو کر قومی تحریک کی صورت میں زندگی کے ہر شعبے میں سرگرم کار ہو گیا۔ اس زمانے میں ہندوستان کا تہذیبی کارواں ایک ایسے عبوری موڑ پر آ گیا تھا۔ جہاں ادبی سفر کے سلسلے میں بالکل نئے مگر دلچسپ اور دل کش لوگوں سے اس کا سابقہ تھا۔ اس موڑ پر ہمارے پیچھے عمرو عیار، چہار درویش، جانِ عالم اور حاتم طائی کھڑے تھے،

اور سامنے ہیملٹ، میکبتھ، فاوسٹ، مسٹر پک وک اور ڈان کوئی ژوٹ تھے۔ ایک طرف الف لیلہ کی افسانوی راتیں تھیں، تو دوسری طرف ڈانٹے کا جہنم تھا۔ مہاتما گاندھی نے مہاتما ٹالسٹائی کو ڈھونڈ نکالا تھا، ہندوستان کی سماجی اور معاشی زندگی ہوا کے ایک تازہ جھونکے کی منتظر تھی۔ شہروں کے نو تعمیر کارخانوں کی گھڑگھڑاہٹ سے دور دراز کے دیہاتوں کی سوئی ہوئی زندگی جاگ پڑی تھی۔ زندگی کے اس موڑ پر آپ کس قسم کے افسانوں کو پسند کرتے؟ یہ سوال اب شاید زیادہ مضحکہ خیز نہ معلوم ہو، اب یہ ایک پورے دور کا سوال بن جاتا ہے۔ ہر دور اپنے قاری اور ادیب دونوں سے اسی قسم کا سوال کرتا ہے اور اس سوال کا جواب دینا ہر ادیب کے لئے لازمی اور ناگزیر ہو جاتا ہے ___ یہ اُس دور کا چیلنج ہوتا ہے جسے قبول کرنے کے بعد ہی ادیب کی قوّت اور عظمت کا پتہ چلتا ہے۔ یہ سیاسی نہیں ایک ادبی سوال ہے۔ ہر ادب اپنے دور کے اسی سوال کا جواب ہوتا ہے۔ اور جب ادب اپنا جواب دے چکتا ہے تو وہ خود ایک سوال بن جاتا ہے جس کے جواب کی تلاش میں اس کا معاشرہ آگے بڑھتا اور نئی منزلیں طے کرتا رہتا ہے۔ سوال اور جواب کے اسی تسلسل میں معاشرے کی تہذیب کا راز پنہاں ہے۔

اسی لئے جیسا کہ کہا جا چکا ہے آپ کا جواب انتہائی اہم ہوگا۔ شاید بات اب بھی توضیح طلب ہے۔ یوں سمجھئے کہ اس موڑ پر پہونچنے کے بعد آپ اپنی پرانی کہانیوں ہی کو پڑھتے رہتے یا کچھ نئی کہانیوں کے پڑھنے کی خواہش بھی محسوس کرتے ——— ایسی کہانیاں جو آپ کی زندگی سے قریب تر ہوں، جن میں نیا پن ہو۔ جن میں آپ کے نئے خوابوں کی تعبیر ہو۔ اور جن میں آپ کے سماج میں پل کر جوان ہونے والی محبت "پریوں" کا لفظی پردہ الٹ کر سچ مچ کی محبوبہ کو سامنے کھینچ لائے۔ آپ کو شاید یاد ہوگا کہ آپ اس سوال کا جواب دے چکے ہیں

آپ نے اس وقت جو جواب دیا تھا اسی سے اُردو کی افسانہ نگاری شروع ہوتی ہے۔ آپ نے اس سوال کا جواب پریم چند بن کر دیا تھا۔ یہ کتنی بڑی اور کیسی عجیب بات ہے کہ آپ کا پہلا ہی جواب اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں آج بھی حرفِ آخر کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس جواب میں وقتاً فوقتاً کچھ تبدیلیاں ہوتی گئی ہیں مگر بحیثیت مجموعی اردو افسانہ نگاری کے اصل دھارے تک پہونچنے اور اس کا رُخ متعین کرنے میں اس جواب سے بڑی مدد ملتی ہے

یہ اردو افسانہ نگاری کی مرکزی اور سب سے نمایاں خصوصیت پر ہمیشہ اثر انداز ہوتا رہا۔ یہ خصوصیت اس کی سماجی مسائل سے گہری وابستگی کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ بہرحال آپ کے اس جواب کے بعد ایک بات کافی صاف ہو چلی ہے۔ افسانہ نگاری کے مختلف رجحانات تک پہونچنے کی بات تو بعد میں آئے گی۔ یہاں کم از کم ایک چیز بالکل طے ہو چکی ہے وہ یہ کہ آپ اب نئے قسم کے افسانوں کے طالب تھے۔ اس لئے کہ آپ کی زندگی بدل رہی تھی اور اس بدلتی ہوئی زندگی کا ساتھ دینا پرانی کہانیوں سے ممکن نہ تھا افسانہ نگاری میں اس "نئے پن" کی تلاش میں مغربی ادبیات بالخصوص مغربی افسانہ نگاری نے بڑا ساتھ دیا۔ اب آپ ایک تغیر چاہتے تھے۔ آپ چاہتے تھے کہ کوئی ایسی چیز ہو جو پرانی اور بار بار کی پڑھی ہوئی نہ ہو۔ جو آپ کو اپنے خیالات اور مسائل کے سمجھنے میں تھوڑی بہت مدد دے سکے۔ کوئی ایسی کہانی ہو جو آپ سے حاتم طائی کی زبان میں گفتگو نہ کرے۔ بلکہ اس زبان میں بات چیت کرے جسے آپ اٹھتے بیٹھتے استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھئے کہ آپ 'کہانی' نہیں 'افسانہ' چاہتے تھے، جو اپنے آب و رنگ میں پرانی کہانیوں سے مختلف ہو۔ آپ کی یہی خواہش

اردو افسانہ نگاری کو بروئے کار لائی ہے۔ یہی بنیادی اور ابتدائی خواہش تھی جس سے بعد میں افسانہ نگاری کے سوتے پھوٹتے رہے ہیں "پن" کی یہی تلاش خواہ وہ شروع میں کچھ مبہم ہی رہی ہو' اردو کی پرانی کہانیوں اور نئی کہانیوں میں (جنھیں ہم ممیز کرنے کے لئے 'افسانے' کہتے ہیں)، حد فاصل کھینچ دیتی ہے' جس کو پہچانے بغیر اردو افسانوں کے رجحانات کا تعین مشکل ہے۔ چنانچہ اس بات کو تسلیم کر لینے میں تامّل نہ ہونا چاہئے کہ اردو افسانہ نگاری فکری اور فنی دونوں لحاظ سے مغربی افسانہ نگاری کی رہین منت ہے جہاں تک افسانوں کی فنی تشکیل اور تعمیر کا تعلق ہے' اردو افسانہ نگاری کے سامنے صرف و محض مغربی افسانوی سانچے تھے، لیکن فکری لحاظ سے متاثر ہونے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہماری فکر یکسر مغربی یا مستعار تھی۔ اردو افسانہ نگاری کا فکری حصہ عموماً اس کا اپنا ہے مغربی فکر ہمارے افسانہ نگاروں کے لئے ایک مہمیز، ایک تحریک ثابت ہوئی جس کے زیر اثر ہمارے افسانہ نگار اپنے ماحول پر شعوری طور پر نظر ڈالنے لگے ورنہ اس سے پہلے وہ اپنے ماحول کے وسیع تر اور گہرے افسانوی امکانات سے اتنے باخبر نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانہ نگاری کے سب سے اہم محرکات ہندوستان

کی نئی اور بدلتی ہوئی سماجی زندگی سے وابستہ تھے جن کی تلاش اور تحقیق کے لئے ہمیں پرانی داستانوں اور کہانیوں کی ورق گردانی کی چنداں ضرورت نہیں۔ اردو میں نئے افسانے اس واسطے آئے کہ آپ نئے افسانے چاہتے تھے۔ یہ آپ کی زندگی کے مطالبات ہی تھے جنہوں نے اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں پریم چند جیسی شخصیت دی۔

پریم چند آپ کے اُس غالب رُجحان کی سب سے بڑی نمائندگی کرتے ہیں جو کم و بیش اردو کے ہر اچھے افسانہ نگار کے یہاں اس کے اپنے دور اور اس کے انفرادی اور سماجی نقطۂ نظر کے فرق کے ساتھ پایا جاتا رہا ہے۔

پریم چند نے سنہ ۱۹۰۷ء سے افسانے لکھنے شروع کر دیئے تھے۔ "سوزِ وطن" اُن کے افسانوں کے پہلے مجموعے کا نام ہے۔ انگریزی سرکار پریم چند سے جلد ہی ناخوش ہو گئی اور ان کے افسانے ملک کے امن کے لئے خطرناک قرار دیئے جاتے لگے جب افسانوں سے کوئی حکومت خطرہ محسوس کرنے لگے تو پھر یہ سمجھ لیجئے کہ وہ افسانے سماج کی کسی ایسی ہی خواہش کی نمائندگی کرتے ہوں گے جو حکومت کی خواہش سے براہ راست ٹکراتی ہے۔

پریم چند کے افسانے واقعی اسی فکر کو پیش کرتے ہیں، جو قومی تحریک کی صورت میں بیرونی حکومت کے خلاف پائی جاتی تھی۔ اُن کے افسانوں میں قومی تحریک منزلیں طے کرتی اور آگے بڑھتی نظر آتی ہے۔ اُن کے افسانوں میں آدمی، خیال، نہیں ایک حقیقت ہے جس سے ہماری کہانیاں آنکھ چُراتی رہی ہیں۔ پریم چند نے اگر کہیں، خیالِ محض، پیش کیا ہے تو اسے آدمی بنا کر ۔۔۔ اُن کے خیالات کی منزل ہمیشہ آدمی ہی رہا ہے ۔۔۔ آدمی جیسا وہ ہے اور آدمی جیسا اسے وہ دیکھنا چاہتے تھے۔ یہ دونوں چیزیں ان کی افسانہ نگاری میں کبھی الگ الگ اور کبھی ایک ساتھ ایک دوسرے میں ملی ہوئی، ایک دوسرے کو تقویت پہونچاتی ہوئی ارتقائی صورت میں ملتی ہیں۔ حقیقت پسندی اور عینیت دونوں سے انہوں نے جس طرح نباہ کیا ہے وہ اردو افسانہ نگاری کی معراج تو خیر ہے ہی دنیا کی افسانہ نگاری میں بھی اس کی مثال دو ہی تین جگہ ملتی ہے۔ پریم چند افسانوں کی اصل رُوح تک پہونچ گئے تھے۔ انہوں نے اس آدمی سے کبھی منہ نہ موڑا جس کی دلیری اور بہادری پر ادب اپنے جنم دن ہی سے فدا رہا ہے۔ افسانوں میں ساری بات، آدمی، ہی کی ہے۔ اس، ہزار شیوہ، اور ہزار چہرہ، آدمی کے ساتھ رات دن

اٹھنا بیٹھنا، پوری ہم آہنگی کے ساتھ زندگی گذارنا بڑی مشکل بات ہے۔ زندگی حرام ہو جاتی ہے۔ مگر پریم چند نے اس آدمی کے ساتھ نباہ کیا۔ وہ بڑی تپسیا کے بعد اس کٹھن منزل سے گذرے ہیں۔ ان کے افسانے کا ایک کردار کہتا ہے:

"میں نے آج سمجھ لیا ہے کہ ادبی خدمت

پوری عبادت ہے۔"

اسی جذبۂ عبادت کی وجہ سے پریم چند کے افسانوں میں انسانی زندگی اپنے آخری تجزیے کے بعد سراپا تقدس اور عظمت بن کر ابھرتی ہے۔ اُن کے افسانے اپنے زمانے کی پوری سماجی زندگی کا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ مولوی، پنڈت، بنئے، ساہوکار، پٹواری، تھانیدار، ڈپٹی صاحب، طوائف، پروفیسر، ادیب اور سیاسی کارکن سبھی اُن کے ہاں ملتے ہیں۔ ان سبھوں سے ان کی گہری رسم و راہ ہے۔ اُن کے امتزاج سے انہوں نے ایک ایسا مرقع تیار کیا ہے جس نے اردو کی افسانہ نگاری کو دنیا کی افسانہ نگاری کی اعلیٰ ترین سطح تک پہونچا دیا ہے۔

پریم چند کے بیشتر افسانے دیہات کی کھلی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ دیہات ہندوستان کی شاداب زمین پر ہری ہری

گھاس کی طرح پھیلے ہوئے ہیں۔ یہاں پہونچ کر انہیں کھیتوں کی "مینڈھ" پر ایک آدمی نظر آیا ——

"ننگا بدن اپسینے میں تر، کچھینی کسے ہوئے

سیاہ فام"

اس آدمی پر وہ فریفتہ ہوگئے۔ یہ ازلی انسان تھا۔ یہ ان کا ملک تھا۔ اس انسان کے لئے اردو نے بڑا ہی پیارا، نرم، میٹھا اور سادہ سا نام دیا —— "کسان" —— اسی کسان نے اُن کے تمام افسانوں کو سینچ دیا ہے اور وہ ہمیشہ کے لئے سرسبز و شاداب ہوگئے ہیں۔

پریم چند کی افسانہ نگاری کی خصوصیات کا بیان اگرچہ اصولی طور پر اس مضمون کا موضوع نہیں ہے۔ مگر ان کی طرف سرسری طور پر توجہ دلانے کی ضرورت اس واسطے محسوس ہوتی ہے کہ وہ ہماری افسانہ نگاری کے سب سے وسیع، پائیدار اور غالب رجحان کا مظہر ہیں۔ وہ ہماری سماجی زندگی کے اس موڑ پر ابھرتے ہیں، جس سے گذر کر بعد میں اردو افسانہ نگاری مختلف راہوں پر چل پڑی۔ چنانچہ اُن کے افسانوں کے مختلف عناصر کو سمجھ لینے سے ہمیں اردو افسانہ نگاری کے اُس سب سے جاندار رجحان کو پہچاننے میں مدد ملے گی جس کو اپنانے سے اردو کا شاید ہی کوئی اچھا

افسانہ نگار رہا ہو۔

فنی اعتبار سے پریم چند کے افسانے سیدھے سادھے ہیں۔ اُن میں کوئی پیچ یا اُپچ نہیں ہے۔ وہ مغربی افسانوں کی مستعملہ فارم کو ذہن میں رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ بس اس سے زیادہ ان میں فنی لحاظ سے اور کوئی مغربی اثر نہیں پایا جاتا۔ اُن کے افسانے ایک سیدھی لکیر ہیں۔ "ٹیڑھی لکیر" اردو میں بعد کو آئی ہے، جب ہماری زندگی میں زیادہ پیچیدگیاں پیدا ہونی شروع ہوئی ہیں، اور جب ہم نے ان پیچیدگیوں کو زیادہ اہم اور آدمی کو کم اہم سمجھنا شروع کر دیا۔

پریم چند کو اپنے افسانوں کی تشکیل کے سلسلے میں کسی فنی نمائش یا ترکیب کا سہارا لینا نہیں پڑا۔ اُن کا فن ان کے افسانوی ادراک کا ایک جزو ہے۔ وہ کہیں باہر سے نہیں آیا ہے۔ وہ افسانے کی رُوح سے پیوستہ ہے اور اسی کے ساتھ بیدار ہوتا جاتا ہے۔ پریم چند اپنے افسانوں کو غیر ضروری الٹ پھیر سے بچا کر بڑی آسانی کے ساتھ شروع کر دیتے ہیں۔ اس میں تصنع یا کوشش کا دخل بہت بہت کم پایا جاتا ہے۔ وہ انتہائی بے تکلفی کے ساتھ پہلے ہی جملے سے پڑھنے والے کو اپنا ہم نوا بنا لیتے ہیں۔ انہیں دوسروں تک اپنی بات

پہونچانے کے لئے کسی خاص تمہید کی ضرورت اس لئے نہیں پڑتی کہ انہیں پڑھنے والوں پر بھروسہ ہے۔ ان سے ان کی گہری شناسائی ہے۔ افسانہ نگار اور پڑھنے والوں کے بیچ میں اگر مغائرت آگئی تو پھر داستان کا لطف چلا جاتا ہے۔ اُن سے زیادہ اس راز سے اردو کا اور کوئی افسانہ نگار کم واقف نظر آتا ہے۔ اُن کے یہاں افسانہ گوئی کی ازلی رُوح ملتی ہے۔ صدیوں سے جس طرح کہانی کہی جاتی رہی ہے اسی طرح وہ بھی اپنے افسانے شروع کر دیتے ہیں، پہلے کہانی یوں شروع ہوتی تھی کہ ایک ملک میں ایک بادشاہ تھا جس کے دو یا تین یا دس بیٹے تھے۔ پریم چند یوں شروع کر دیتے ہیں کہ ایک گاؤں میں دو بیل تھے۔ فرق صرف امتداد زمانہ کا ہے ورنہ پریم چند وہی قدیمی افسانہ نگار ہے جو صدیوں سے ہمارے دل میں بیٹھا کہانی سنا رہا ہے۔

ذہنیت اور فکر کے لحاظ سے پریم چند کے افسانے خالص ہندوستانی ہیں۔ اُن کے افسانے مذہبی، اخلاقی اور اصلاحی راہوں سے گزر کر سیاست کی منزل تک پہونچے ہیں۔ مگر اس پورے سفر میں قومی آزادی کی تحریک پریم چند کی رہنما بنی رہی۔ اس کی قیادت کے وہ کبھی منکر نہیں ہوئے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں جو قوت پائی

جاتی ہے وہ ہندوستان کے کروڑوں آدمیوں کی مجموعی قوت ہے، ہندوستان کی سماجی زندگی جس اصلاح اور انقلاب اور ان دونوں جذبوں سے پیدا ہونے والی کش مکش سے تعمیر پا رہی تھی۔ پریم چند کے افسانے اس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے ذریعے سے اس رجحان کو دریافت کیا جا سکتا ہے جو آگے چل کر مصلحتوں کی بنا پر سیاسی کہلایا جانے لگا۔ حالانکہ یہ صرف ایک سماجی رجحان ہے جو اس قدر نمایاں ہے کہ اسے پہچاننے کے لئے خصوصاً اس زمانے میں زیادہ کاوش کی ضرورت نہیں۔ بہرحال چونکہ سماجی رجحان ایک وسیع اور غیر واضح تعریف ہے اور اسے دوسرے سماجی رجحانات سے ممیز کرنے میں دقت پیش آسکتی ہے اس لئے موجودہ زمانے کی اصطلاح میں سیاسی کہہ لیجئے۔ لیکن اگر اس تعریف سے بھی کسی قسم کے ابہام کے پیدا ہونے کا امکان ہے تو اسے سرکار برطانیہ کی طرح ایک "خطرناک" رجحان قرار دیا جا سکتا ہے بہرصورت اردو افسانہ نگاری میں اس "خطرناک" رجحان کے بانی، ترجمان اور شہ دینے والے پریم چند ہیں۔

پریم چند ہی کے زمانے میں اردو افسانوں میں ایک اور رجحان پایا جانے لگا، جو مغرب کے فن برائے فن کے نظریئے اور

فلسفۂ جمالیات سے متاثر تھا۔ اردو افسانہ نگاری میں اس رجحان کو پھیلانے والوں کے گرو والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ تھے۔ لیکن والٹر پیٹر کی ژرف نگاہی اور معلومات اور وائلڈ کی تیزی، طراری اور فطانت ان لوگوں میں نہیں تھی۔ جمالیات کے معنی ان لوگوں کے یہاں بالعموم گرد و پیش سے بے خبری اور بے نیازی ہے۔ حالانکہ وائلڈ کے ڈرامے گرد و پیش ہی سے مرتب ہوئے ہیں۔ اردو افسانہ نگاری میں جمالیاتی تحریک کے بانیوں نے کبھی مغربی افسانوں کے براہ راست ترجموں، کبھی ان سے اخذ شدہ افسانوں اور کبھی اُن کے طرز پر لکھے ہوئے طبعزاد افسانوں کے ذریعے اردو کے افسانوں میں ایک نئی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے یونانیوں کے حسنِ خیال، مغرب کے فلسفۂ جمال، اور مشرق کی روحانیت کو ملا کر ایک طلسمی دنیا پیدا کرنی چاہی جہاں اس دنیا کے بکھیڑے نہ ہوں، جہاں من و تو کا قصہ نہ ہو۔ سود و زیاں کی فکر نہ ہو، آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی دن کی تیز روشنی اور رات کی اندھی کر دینے والی تاریکی نہ ہو۔ جہاں پھولوں کی خوشبو ہو اور نغموں کی چاندنی۔ کوئی شور کوئی غل نہ ہو، صرف دل دھڑکنے کی صدا آئے۔ صرف پلک جھپکنے اور آنکھوں کے اٹھنے سے زندگی بن جائے، یا مگر

جائے، ظاہر سی بات ہے کہ اس فضا میں صرف خیالات پل سکتے ہیں۔ یہاں انسان نہیں جی سکتا۔ اسی لئے اس قسم کے افسانہ نگاروں نے ہندوستان سے ذہنی طور پر ہجرت کر کے کسی "جمالستان" کسی "خیالستان" میں اپنی فکر کو آباد کیا۔ اپنے مسائل اور اپنے ماحول سے بے نیازی اور جمالیاتی احساس کی طاری کردہ سرشاری ان لوگوں میں اس حد تک بڑھ گئی تھی کہ انہوں نے "بے معنی" باتوں تک کو روح کی بالیدگی سمجھ رکھا تھا۔ بے سر و پا باتیں انہیں کم از کم عام اندازِ فکر سے ہٹا تو دیتی تھیں۔ یہ تسکین ان لوگوں کے لئے بڑی چیز تھی

مجنوں گورکھپوری نے، جو بڑی حد تک اسی اسکول کے افسانہ نگار ہیں، غالباً شاعر کے انجام کے بارے میں نیاز فتحپوری کو لکھا تھا کہ میں زیدی کا حشر لکھ کر اس سے زیادہ بے معنی افسانہ لکھ سکتا ہوں۔ یہ افسانہ نگار اپنے اندازِ فکر اور اندازِ بیان میں زیادہ مغربی ہیں انہوں نے اردو دنیا کو ایک ایسی دنیا سے روشناس کرانے کی کوشش کی جو اُن کے خیال میں موجود نہیں تھی۔ حالانکہ اردو میں اسی سے ملتی جلتی ایک دنیا "طلسم ہوشربا" اور "فسانۂ عجائب" نے پہلے ہی سے آباد کر رکھی تھی۔ پھر بھی اس جمالیاتی رجحان سے اردو افسانہ نگاری کو یہ فائدہ ضرور ہوا کہ افسانہ نگاروں کو نئی راہ پر سوچنے میں مدد ملی

اور افسانہ نگاری میں تجربات کرنے کی امنگ پیدا ہوئی۔ اس جمالیاتی اسکول کے بانیوں میں سرفہرست نیاز فتحپوری کا نام ہے۔

نیاز صاحب نے کچھ افسانے ایسے بھی لکھے ہیں جو بعض سماجی اور اخلاقی مسائل سے بحث کرتے ہیں مگر ان میں سنجیدہ غور و فکر کم ہے "چھیڑ" کا انداز زیادہ ہے۔ نیاز صاحب نے ان مسائل سے بحث کرتے وقت طنز نگاری سے کام لیا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ اپنے زمانے میں اُن کا یہ انداز بڑا مقبول اور کامیاب تھا۔ جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے نیاز صاحب آج بھی اس معاملے میں اردو کے سب سے مستند طنز نگاروں میں سے ہیں مگر وہ اردو افسانہ نگاری پر اپنا کوئی گہرا نقش نہیں چھوڑ سکے۔

نیاز صاحب کے علاوہ سجاد حیدر یلدرم، ل احمد، اور مجنوں گورکھپوری بھی اس رجحان کے اپنے اپنے رنگ میں اہم نمائندے ہیں۔ ان سب لوگوں کے اندازِ فکر اور تحریر دونوں میں ایک بلند آہنگی اور نیاپن پیدا کرنے کا جذبہ کارفرما ہے۔ غالباً یہ اس طرح بھی روشِ عام سے ہٹنا چاہتے تھے۔ ان کے یہاں بعض اوقات ٹیگور کا اثر بھی مل جاتا ہے۔

ان افسانہ نگاروں نے ان تمام کمزوریوں کے باوجود اپنی

اپنی بساط کے مطابق اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں مروجہ سماجی اندازِ فکر سے انحراف کی قابل قدر کوشش کی ہے ، مگر چونکہ سماجی اندازِ فکر سے ان کی "بغاوت" کی بنیاد "خالص" جمالیات پر تھی ، ٹھوس سماجی حقائق سے اسے کوئی سروکار نہیں تھا۔ اس لئے اس میں کوئی جان پیدا نہ ہو سکی ، اور وہ بہت جلد پھیکی اور باسی ہو کر رہ گئی۔ خود ان کی جمالیاتی لگن کے پیچھے کوئی منظم اصولی فکر نہیں تھی ، اس لئے اس میں گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔ یہ لوگ صرف حسن پرست تھے اپنے افسانوں میں حسن اور رومان پیدا کرنا چاہتے تھے۔ انہیں افسانہ نگاری سے زیادہ "افسانہ طرازی" عزیز تھی۔ اسی لئے یہ رُجحان زیادہ چل نہ سکا۔ لیکن اس نے بعض ایسے شگوفے ضرور چھوڑ دیئے جن کی مہک بعد میں آنے والے بعض افسانہ نگاروں کے یہاں مل جاتی ہے۔

اردو افسانہ نگاری ابھی جمالیاتی دھندلکے سے نکل نہیں پائی تھی کہ ایک رو اور چل پڑی۔ یہ مزاح نگاری کی رو تھی۔ اردو میں مزاحیہ افسانے لکھے جانے لگے۔ مزاح نگاری کا یہ رجحان اگرچہ سماجی مسائل کو پرکھنے اور پرکھ کر پیش کرنے سے اتنا زیادہ سروکار نہیں رکھتا ، مگر اپنے اسلوب کے لحاظ سے ایک جداگانہ رجحان کی حیثیت

ضرور رکھتا ہے۔ یہ مزاحیہ افسانے سماجی انداز پر کسی واضح نقطۂ نظر سے تنقید یا تبصرہ کرتے نظر نہیں آتے۔ ان کے پیشِ نظر بالعموم تفننِ طبع ہے؛ مگر چونکہ یہ اپنی پُشت پر ایک پورے گروہ کو لئے ہوئے ہیں اس لئے یہ اردو افسانہ نگاری میں ایک مزاحیہ دور کی بنیاد ڈال گئے۔ یہ صحیح معنوں میں کسی فکری رجحان سے زیادہ فنی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔

ان افسانہ نگاروں میں عظیم بیگ چغتائی، فرحت اللہ بیگ، شوکت تھانوی، ملا رموزی اور یہاں تک کہ پطرس اور رشید احمد صدیقی کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ موخر الذکر دونوں حضرات مزاحیہ افسانہ نگار سے زیادہ مزاحیہ مضمون نگار ہیں۔

ان تمام لوگوں میں فنی اور "موضوعاتی" اعتبار سے عظیم بیگ ہی ایسے شخص ہیں جنہیں افسانہ نگار کہا جا سکتا ہے۔ اُن کے یہاں پلاٹ بھی ہے، بعض سیاسی امور کی طرف توجہ بھی ملتی ہے، زندگی کے مزاحیہ پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی صلاحیت بھی پائی جاتی ہے، مگر جو چیز ان کے یہاں نہیں ہے وہ 'ادبیت' ۔ ان میں وہ 'ادبیت' تقریباً مفقود ہے جو کسی بھی صنف کے لئے ضروری ہے۔ وہ عجیب واقعات اور ان کے عجیب تر پہلوؤں کو ملا کر ایک انوکھی چیز پیدا کرنے کی

کوشش تو کرتے ہیں بلکہ بے حد کوشش کرتے ہیں، مگر وہ اپنے افسانوں کو سنبھال نہیں پاتے۔ توازن اور تناسب کا ان کے ہاں سوال بہت کم اٹھتا ہے۔ مزید برآں اُن کی زبان (جس پر عبور حاصل کر لینا ایک مزاح نگار کے ہاں ضروری ہو جاتا ہے) ان کے 'عناں گستہ' خیالات کا ساتھ نہیں دے پاتی، اور ان کے افسانے بحیثیت مجموعی آج بے جان اور پھُس پھُسے معلوم ہوتے ہیں۔ اس گروہ کے دوسرے افراد افسانہ نگار کم اور مزاح نگار زیادہ ہیں۔

بہرحال اس رجحان نے اردو افسانہ نگاری میں ایک کھُلی ہوئی فضا، تازگی اور توانائی پیدا کی۔ اُسے کچھ اور بے باک بنایا جس کی وجہ سے ہمارے افسانے سماجی مسائل سے پہلے سے زیادہ کھل کر بحث کرنے لگے۔ ہنسنے ہنسانے کے اس رجحان نے ہمارے اعصاب کو مضبوط بنایا۔ ہماری سماجی تنگ نظری کو کم کیا اور ہم میں فراغت کا احساس پیدا کیا۔ مگر فراغت کا یہ احساس بڑا وقتی ثابت ہوا۔ زندگی تلخ اور زبوں ہوتی جا رہی تھی۔ مسائل پیچیدہ ہوتے جا رہے تھے۔ آزادی کی جدوجہد تیز ہوتی جا رہی تھی۔

سنہ ۱۹۳۱ء میں کچھ نوجوان مصنفین نے افسانوں کی ایک چھوٹی سی کتاب "انگارے" کے نام سے چھاپ دی۔ اس کتاب

نے ہمیں جھنجھلا دیا۔ ہم ایک دم بھڑک اُٹھے۔ اُس نے ہم سے فراغت کا احساس چھین لیا، اور ہمارے دل کے چور کو شارعِ عام پر لاکر کھڑا کر دیا اور پھر ہمیں سے کہنے لگی کہ ہم چل کر اُسے "ملاحظہ فرمائیں" یہ کتاب تقاضہ کر رہی تھی کہ ہم اپنے دلوں میں جھانک کر اپنی غلاظتوں اور اپنی پستیوں کو دیکھیں۔

اس کتاب میں اگرچہ تھی ہمارے دل ہی کی بات مگر ہم اسے سُننے کے لئے اس اچانک طور پر تیار نہیں تھے۔ احتجاج کا ایک طوفان اٹھا، اور یہ کتاب ضبط کرلی گئی۔ اس کے لکھنے والے سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور صاحبزادہ محمود الظفر تھے۔

افسانوں کی یہ کتاب اگرچہ اپنے مقصد کے لحاظ سے اسی رجحان کی ایک کڑی تھی جو پریم چند کے افسانوں کے ذریعے پیدا ہو چکا تھا۔ مگر یہ اپنے فن اور اپنے نقطۂ نظر کے اعتبار سے یکسر نئی کوشش تھی۔ اس پر مغربی اثرات کی پوری چھاپ تھی۔ پریم چند کے اصلاحی افسانوں سے ایک قدم آگے بڑھا کر یہ انقلابی افسانوں کی طرف رہنمائی کر رہی تھی۔ اُس نے فکر اور ہیئت، دونوں کے اعتبار سے مغرب کی جدید ترین تحریکات سے اردو افسانہ نگاری کو پہلی بار روشناس کرایا۔

افسانوں کی اس مختصر سی کتاب کا اثر صرف اردو کی افسانہ نگاری ہی نہیں بلکہ دوسری اصناف پر بھی پڑا۔ یہ کتاب دراصل ایک پیغام تھی جو ہر چند بڑی عجلت، بڑے الجھے ہوئے اور دل آزارانہ انداز میں دیا گیا تھا مگر تھا وقت کا پیغام۔ اس کے افسانوں میں بیک وقت مارکس اور فرائڈ کے نقطۂ نظر کی ترجمانی تھی اور فنی لحاظ سے جوائس کا تتبع پایا جاتا تھا۔

"انگارے" کی اہمیت آج اس کے افسانوں کی وجہ سے نہیں ہے۔ اس کے افسانے ہنگامی ہونے کی وجہ سے پرانے اور ناقص ہو چکے ہیں۔ فن کے سلسلے میں بھی اب ان میں کوئی نیا پن اور دل کشی نہیں پائی جاتی۔ اس کے لکھنے والوں کے پیش نظر غالباً افسانہ نگاری سے زیادہ لوگوں کو مشتعل کرنا تھا۔ اپنے اس مقصد میں یہ کتاب کامیاب ضرور رہی مگر افسانہ نگاری کے لحاظ سے یہ آج روایت شکنی کی محض ایک تاریخ ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس نے اردو میں جدید تر افسانہ نگاری کی بنیاد ڈالی۔

"انگارے" ایک منفی رجحان کو پیش کرتی ہے جس میں سماجی اقدار سے یکسر بغاوت اور انحراف کا جذبہ ملتا ہے۔ یہ کتاب تمام قدیمی اور مروجہ افکار اور عقائد سے نافر ہے اور سماج میں ایک نئی

نگاہ پیدا کرنے کے لئے بے چین نظر آتی ہے۔ مگر اس کا کام صرف شکست و ریخت تک ہی محدود رہا۔ یہ اپنے دور سے ایک انکار عظیم ہے۔ اسی انکار کے سلسلے میں اردو افسانہ نگاری نے کینچلی بدلنی شروع کی اور نفی سے اثبات کی طرف قدم بڑھانے لگی۔

"انگارے" کے افسانے ہمارے افسانوی ادب میں پریم چند کے افسانوں کے بعد دوسرے اہم موڑ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دراصل اردو افسانہ نگاری کی دو سب سے مضبوط شاخیں اسی ننھے سے پودے سے پھوٹی ہیں۔ "انگارے" کے افسانوں میں ایک طرف تو سماجی اور سیاسی مسائل ملتے ہیں جو مارکس کے معاشی نظریات کی روشنی میں دیکھے گئے ہیں، دوسری طرف جنسی اور نفسیاتی مسائل ملتے ہیں جو فرائڈ کے نظریات سے متاثر ہیں۔ اردو افسانہ نگاری کا ایک سلسلہ جس سے کرشن چندر اور بیدی منسلک ہیں۔ اول الذکر نظریئے سے متاثر ہے۔ دوسرے سلسلے میں سعادت حسن منٹو اور ایک ذرا مختلف انداز میں عصمت چغتائی کا شمار ہو سکتا ہے۔

سنہ ۳۵-۳۶ء سے اردو افسانہ نگاری ان دو نمایاں رجحانات میں تقسیم نظر آتی ہے جن سے اس دور کے تمام افسانہ نگار کسی نہ کسی پہلو سے متاثر رہے ہیں۔ ان دونوں رجحانات کے درمیان

کچھ ضمنی رجحانات بھی ملتے ہیں مگر وہ محض ذاتی رجحان بن کر ابھرے ہیں اور اپنا کوئی گہرا نقش نہیں چھوڑ سکے۔

"انگارے" نے فکری حیثیت سے جہاں یہ دو رجحان پیدا کئے وہاں اس نے ایک اور رجحان کو ہوا دی۔ یہ فنی رجحان تھا۔ فنی رجحان اگرچہ الگ سے بے معنی سا ہو کر رہ جاتا ہے مگر بہر صورت ہیئت کے پرستاروں کے نزدیک یہ ایک مستقل رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لئے فکری رجحانات سے بحث کرنے سے قبل ہمیں مختصراً اسے بھی دیکھ لینا چاہئے۔

اردو میں یہ فنی رجحان کچھ تو موضوع کے تقاضے سے ابھرا اور کچھ فکری سرمائے کی کمی کے باعث۔ پریم چند کے زمانے سے "انگارے" کی اشاعت تک ہمارے افسانے سیدھے سادھے انداز میں لکھے جاتے تھے۔ مگر جب سماج میں معاشی اور سیاسی الجھنیں پیدا ہونے لگیں اور ان الجھنوں نے افراد کے ذہنوں میں الجھنیں پیدا کرنی شروع کر دیں تو افسانوی ہیئت میں بھی تبدیلیاں ہونے لگیں۔ اس میں وہی الجھن اور اینٹھن آنے لگی جو ہمارے ذہنوں اور اعصاب میں تھی۔ ہمارے افسانوں نے زندگی کے ان نہاں خانوں میں بھی پہنچنے کی کوشش کی جہاں آدمی تنہا داخل ہوتا ہے۔

جب تک افسانہ نگار اور آدمی میں رابطہ استوار رہا موضوع اور ہیئت میں بھی رابطہ استوار رہا۔ دونوں ایک دوسرے کا پاس ولحاظ کرتے رہے۔ اور افسانوں کے تشکیلی عناصر میں تقدم اور تاخر، مختلف قسم کی ردّ و بدل اور پلاٹ کی موجودگی یا غیر موجودگی، تنظیم یا عدم تنظیم کے باوجود ہیئت کوئی مجرد شئے نہیں بن سکی، اور ہمارے افسانے ایک "اعجوبہ" بننے سے بچے رہے۔

لیکن جب آدمی سے نگاہیں ہٹنے لگیں، اور صرف اپنی طباعی دکھلانے کی دھن سوار ہوئی تو افسانوں میں جوائس، لارنس، اور پروست کا عطا کردہ محض "آزاد تسلسل" رہ گیا، اور رُوح ناپید ہو گئی۔ خیریت ہوئی کہ جوائس کی اس تکنیک کو ہمارے افسانہ نگاروں نے زیادہ خراب نہیں کیا۔

یوں تو انہوں نے ہمیں بارہا یہ یقین دلانا چاہا کہ ہمارے یہاں بھی وہ سماجی کیفیت اور ذہنیت پائی جاتی ہے جو مغرب میں ہے۔ ہمارے ہاں بھی جنسی ابنارمیلٹی، اعصاب زدگی، ذہنی الجھن، تنہائی کا احساس، روحانی کرب اور جنون کا وہی عالم ہے جو پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی معاشرے کا ایک امتیازی پہلو بن چکا تھا، مگر لوگ اسے ماننے پر تیار نہیں ہوئے۔

اردو افسانہ نگاری کے رجحانات

کچھ افسانہ نگاروں نے اس مفروضے پر اپنے افسانوں کی بنیاد بھی ڈال دی۔ انہوں نے یہ تمام کیفیتیں اپنے اوپر طاری کر کے لمبے لمبے افسانے بھی لکھ ڈالے۔ مگر لوگ اِس آزاد تسلسل تک پھر بھی قائل نہ ہو سکے۔ جس کے جوہر ان افسانہ نگاروں نے دکھائے تھے۔ جوائس کے آزاد تسلسل' کی تکنیک اس کے سماج کی پیداوار تھی ہمارے یہاں یہ تکنیک چند بے مایہ افسانہ نگاروں کی 'ذہنی فرصت' کی پیداوار تھی اس لئے چل نہ سکی۔

بہر حال "انگارے" کے بعد ہماری افسانہ نگاری میں جتنے بھی فنی رُجحانات پائے گئے ہیں وہ سب کے سب وہی ہیں جو اپنی ابتدائی صورت میں "انگارے" میں ملتے ہیں۔ اس سلسلے کی ایک اور بات بھی یاد رکھنے کی ہے "انگارے" نے ہمارے افسانہ نگاروں کو مغربی افسانوں کی طرف توجہ دینے پر پہلے سے زیادہ مائل کر دیا۔ اپنے افسانوی ذوق کی تربیت کے لئے اب ان کی نگاہیں باقاعدگی کے ساتھ مغربی افسانہ نگاری کا جائزہ لینے لگیں۔

فکری لحاظ سے "انگارے" میں جو دو رجحانات ملتے ہیں وہی بعد میں لکھے جانے والے افسانوں میں پروان چڑھے ہیں۔ ایک رجحان معاشی اور سیاسی عوامل کے ذریعے معاشرے کو سمجھنے، پرکھنے،

اور پیش کرنے میں کوشاں نظر آتا ہے۔ دوسرے کے ہاں زندگی کے اس جنسی پہلو پر زیادہ زور ملتا ہے جو انسانی جبلت اور سماجی، مذہبی، اخلاقی گرفت اور فرد کی داخلی خواہشات کی شکل میں نمایاں ہوتا ہے۔ پہلا رجحان آزادی کی جدوجہد اور معاشی نظریات سے قوت حاصل کرتا ہے دوسرا جدید جنسی نظریات اور انسانی زندگی کے خلافِ معمول اور تاریک جنسی پہلوؤں سے بحث کرتا ہے۔ ایک اجتماعی نقطۂ نظر سے زندگی کو دیکھتا ہے دوسرا انفرادی کبھی کبھی یہ دونوں رجحانات ایک دوسرے میں ملے ہوئے بھی ملتے ہیں اور ان کو الگ کر کے دیکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ پھر بھی افسانہ نگاروں کے کے مزاج، ان کی ادبی شخصیت اور ان کے معاشرتی ادراک کی بنا پر اُن کو پہچانا جا سکتا ہے۔ اور یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کون سا رجحان کس کے یہاں زیادہ قوی ہے۔ کرشن چندر اور بیدی، اس سلسلے کے دو سربرآوردہ افسانہ نگار ہیں جنہوں نے معاشرے کو انفرادی خواہشات اور اعمال سے زیادہ ایک اجتماعی قانون کے تحت حرکت کرتے ہوئے دیکھا ہے۔

پریم چند نے قومی آزادی کی تحریک کو جہاں لا کر چھوڑا تھا، کرشن چندر اسے وہاں سے لے کر آگے بڑھے ہیں —— وہ "آدمی" جو

پریم چند کے ہاں معاشرتی اصلاح تک پہونچا ہے کرشن چندر کے ہاں سیاسی انقلاب کی شاہراہ پر گامزن ہے۔ اس آدمی کی تلاش میں انہیں دربدر کی خاک چھاننی پڑی۔ اسے انہوں نے کشمیر کی وادیوں میں تلاش کیا، جہاں پھول کھلتے تھے اور رومان پلتا تھا۔ اسے انہوں نے "دو فرلانگ لمبی سڑک" پر ڈھونڈا، پھر اس سڑک سے ہوتے ہوئے وہ بنگال کی سرزمین پر اس وقت پہونچے جب وہاں قحط پڑ رہا تھا۔ وہاں انہوں نے اس آدمی کو بھوک سے سسکتے اور مرتے ہوئے دیکھا۔ اسی آدمی کو بعد میں انہوں نے اپنے حقوق کے لئے لڑتے ہوئے پایا۔ کرشن چندر کے افسانوں میں جو اگرچہ فنی لحاظ سے خاصے ناقص ہیں اسی آدمی کی وجہ سے روشنی اور حرکت ہے، زندگی اور برکت ہے ان کے افسانوں کی سب سے بڑی قوت اس تحریک سے وابستگی ہے جو ہندوستان کا مستقبل ڈھال رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ بے شمار فنی کمزوریوں کے باوجود پریم چند کے بعد وہ آج بھی اردو کے سب سے پُردم، حوصلہ مند اور کشادہ دل افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

کرشن چندر کی طرح بیدی کے لئے بھی معاشرے کا معاشی پہلو اہم ہے لیکن ان کے افسانے کرشن چندر کے افسانے سیاسی نہیں ہیں

اور شاید منجملہ اور وجہوں کے ایک وجہ یہ بھی ہے جو ان کے افسانوں میں وہ جوش اور اُبال نہیں پایا جاتا جو کرشن چندر کے افسانوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ بیدی ٹھنڈے دل سے سماجی محرکات کا جائزہ لیتے ہیں۔ بڑی احتیاط اور دور نگاہی کے ساتھ اپنے افسانوں کی ایک ایک چول بٹھلاتے ہیں۔ جلد بازی سے انہیں بَیر ہے۔ ان کے افسانوں میں فکر اور فن دونوں کی پختگی ملتی ہے۔ لیکن وہ چنگاری نہیں ملتی جو یکایک ڈھیلے ڈھالے افسانوں کو بھی روشن کر دیتی ہے۔ وہ تڑپ، وہ ذہانت، وہ سمیٹ نہیں ملتی جو کرشن چندر کی فنی کمزوریوں پر غالب آ کر اسے نظروں سے چھپا دیتی ہے۔ بہر حال، یہ دونوں افسانہ نگار بہت بڑے پیمانے پر اس رجحان کو پیش کرتے ہیں جو معاشرے کی کلیت کا قائل ہے اور اسے ایک "قاش" کی صورت میں نہیں دیکھتا۔

سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کی توجہ معاشرے کے جنسی پہلوؤں پر زیادہ ہے۔ معاشرے میں چھپی ہوئی جنسی غلاظت، کجروی اور الجھنوں کو ان دونوں افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے انداز نظر کے مطابق پیش کیا ہے۔ دونوں کے ہاں فن اور موضوع کو پیش کرنے میں اگرچہ اختلاف ہے مگر دونوں نے افراد کے جنسی محرکات

اور میلانات سے بحث کی ہے۔ دونوں یکساں طور پر صاف گو اور بے رحم ہیں۔ دونوں کے طرز تحریر میں تیزی اور طراری ہے دونوں افسانے کے فنی مطالبات سے غفلت اور اجتناب نہیں برتتے۔

اس خارجی مماثلت کے ساتھ ساتھ دونوں کے ہاں ایک مشترکہ رجحان کی داخلی مماثلت بھی پائی جاتی ہے۔ دونوں کے ہاں آدمی کو بنانے اور بگاڑنے میں جنس کی کارفرمائی مشترکہ طور پر ملتی ہے۔

یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔...... موضوع کے اعتبار سے منٹو اور عصمت چغتائی کے افسانوں میں بڑا فرق ہے۔ لیکن اس جگہ ان کے افسانوں کے موضوعات سے بحث نہیں ہے بلکہ اس رجحان کی وضاحت مدنظر ہے جو ان میں مشترک ہے۔ موضوع اور رجحان میں ہم آہنگی بھی ہو سکتی ہے اور فرق بھی۔ دونوں میں ایک ربط ہونے کے باوجود دونوں الگ الگ چیزیں بھی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ موضوع کا انتخاب بالواسطہ طور پر افسانہ نگار کے رجحان کی بھی غمازی کرتا ہے۔ مگر اس بات کو بھی نہ بھولنا چاہیے کہ موضوع ایک خصوصی انتخاب پر دلالت کرتا ہے اور رجحان ایک عمومی اور فکری تحریک سے بنتا ہے۔ مثلاً تقسیم ہند کے بعد جو فسادات

ہوئے وہ ہمارے اکثر افسانہ نگاروں کا موضوع بنے رہے.... مگر رجحانات کے لحاظ سے ان افسانہ نگاروں میں نمایاں فرق ہے. بعضوں نے فسادات کے پیچھے سیاست کے خون آلود ہاتھ دیکھے ہیں اور بعضوں نے ان فسادات کے لگائے ہوئے زخموں پر انسان کی جنسی تشنگی اور کجروی کو رینگتے ہوئے پایا ہے۔ نقطۂ نظر کا اختلاف ہے موضوع کے تجزیئے میں فرق ہو گیا، اور یوں موضوع ایک ہوتے ہوئے بھی بدل گیا۔

منٹو اور عصمت چغتائی کے سلسلے میں اسی لئے یہ دھوکا ہو سکتا ہے کہ جب دونوں کے ہاں موضوع مختلف ہیں لازماً رجحانات بھی مختلف ہوں گے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ ان میں تمام تر اختلافات کے باوجود میلانات اور رجحانات میں کوئی بہت زیادہ فرق نہیں پایا جاتا۔ دونوں کے ہاں اساسی اور غالب رجحان جنس یا جنسی کجروی ہے۔ جس کی روشنی میں افراد اور معاشرے کو دیکھا جاتا ہے۔

اسی طرح کرشن چندر اور بیدی میں بھی فرق ہے۔ کرشن چندر کا افسانوی مزاج رومانیت کی طرف مائل ہے اور بیدی ٹھوس حقیقت نگاری سے زیادہ سروکار رکھتے ہیں لیکن دونوں کے

ہاں اشتراک کی بنیاد وہ رجحان بن جاتا ہے جو سماج کو معاشی عوامل کے آئینے میں دیکھتا اور پرکھتا ہے۔ اس کے برعکس منٹو اور عصمت دونوں کا عمومی رجحان معاشرے میں جنسی اثرات کی جستجو اور ان کا اظہار رہا ہے۔ لیکن عصمت کے ہاں اس رجحان میں رفتہ رفتہ ایک تبدیلی سی ملنے لگی ہے۔ ان کے ہاں جنس اب معاشی اسباب کے تابع بھی نظر آجاتی ہے۔ حالانکہ یہ تبدیلی عصمت چغتائی کے افسانوں میں کوئی نمایاں یا بڑے پیمانے پر نہیں ملتی۔ ان کے افسانوں کا غالب رجحان آج بھی جنسی ہے۔

منٹو کے ہاں جنس ایک جبلت، ایک اضطراری فعل، ایک اعصابی ہیجان بن کر آتی ہے اور ان سب کے امتزاج سے جو مجموعی تأثر وہ پیدا کرنے چاہتے ہیں وہ صرف اتنا ہے کہ جنسی معاملات میں آدمی سخت ناقابلِ اعتبار ہوتا ہے۔ اُس سے کسی وقت بھی کوئی بھی حرکت سرزد ہو سکتی ہے۔

یہ نتیجہ افسانوی دنیا کے لئے کوئی نیا نہیں ہے۔ ایک لحاظ سے موپاساں بہت پہلے اس کی طرف توجہ دلا چکا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ منٹو کے ماڈل موپاساں اور سامرسٹ ماہم ہیں۔ لیکن ان لوگوں کے برعکس منٹو نے اس نتیجے تک پہونچنے

کے لئے کوئی بہت زیادہ زحمت گوارا نہیں کی ہے۔ انہوں نے اسے دوسروں سے لے کر اپنا لیا ہے، انسانی زندگی سے اخذ نہیں کیا ہے۔ اس نتیجے کو انہوں نے "فکر" نہیں "فن" بنایا ہے۔ وہ اس نتیجے کو بسا اوقات صرف اس واسطے پیش کرتے ہیں کہ پڑھنے والا افسانے کے غیر متوقع انجام پر چونک پڑے۔

ان کے افسانوں میں معاشرے کا مطالعہ "یک طرفہ" اور کچھ سطحی سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے انسان کو صرف "جسم" سمجھا ہے۔ اس کی روح کو نہیں دیکھا۔ وہ انسان کے اعصابی تقاضوں سے واقف ہیں، مگر اس کے تہذیبی اور روحانی تقاضوں سے بے خبر ہیں۔ اس جنس کو بھی وہ کوئی عظمت اور تقدس نہیں دے پائے۔ "گناہ" کا جو گہرا اخلاقی احساس ہوتا ہے، اس سے ان کے افسانے خالی نظر آتے ہیں۔ منٹو آدمی کو برہنہ دیکھنے کے عادی ہیں۔ فن کار کے لئے آدمی کو اس طرح دیکھنا کبھی کبھی ناگزیر ہو جاتا ہے، مگر آدمی کو مستقل برہنہ دیکھنا شاید فن کاری کے علاوہ بیماری بھی ہے۔

ان کے افسانوں میں کسی فکری جذبے کی غیر موجودگی کے باعث جنس ایک "چسکا" ہو کر رہ گئی ہے۔ فن کے اعتبار سے شاید

اردو کا کوئی بھی افسانہ نویس منٹو کا حریف نہیں ہے۔ وہ ضروری ذہانت جو کسی فن کو "جلا" دیتی ہے ان میں پائی جاتی ہے، مگر یہ بڑے دکھ کی بات ہے کہ منٹو ایسا فن کار فکری عناصر کی کمی کی وجہ سے صرف پینیتروں پر اکتفا کر لیتا ہے۔

اسی جبلتی رجحان سے کچھ اور ضمنی رجحانات بھی پھوٹے ہیں جنہوں نے فرائڈ کی شعور اور لاشعور کی تاویلات کے ذریعے افسانوں کو تشکیل دیا ہے۔ ممتاز مفتی نے لاشعور کے غیر مرئی رشتوں سے افسانوں کے تار و پود تیار کئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے بعض افسانوں مثلاً "آپا" میں اس انداز کو بڑی خوش اسلوبی سے نبایا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ کچھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اگر پڑھنے والے کو یہ نہ معلوم ہو کہ ایسے افسانے فرائڈ کے لاشعور کے نظریے کے تحت لکھے گئے ہیں تو بھی وہ ان کی رُوح تک پہونچ سکتا ہے۔ ان افسانوں میں انوکھے پن یا کسی نمایاں تکنیک کا پتہ نہیں چلتا تاوقتیکہ خاص اہتمام کے ساتھ انہیں گنجلک بنانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔

ممتاز مفتی کے اس نوع کے افسانوں میں تکنیک کا کوئی نیا تجربہ نہیں ہے۔ انہوں نے مروجہ تکنیک ہی سے کام نکالا ہے! ان کے علاوہ لاشعور کی اس بھول بھلیاں میں کچھ اور لوگ بھی داخل

ہوئے ہیں، مگر ان میں سے کوئی بھی اس سے باہر نہیں نکل سکا، اور اردو افسانہ نگاری میں یہ لاشعور والا رجحان رفتہ رفتہ ٹھنڈا پڑ گیا۔ یہ رجحان جنسی رجحان ہی کی دراصل ایک شاخ تھی، جو بہت جلد مرجھا گئی۔

اردو افسانہ نگاری میں چند اور ضمنی رجحانات بھی پائے جاتے ہیں جو اگرچہ اپنی انفرادیت اور اپنے ادبی "انسپریشن" کے لحاظ سے متذکرہ بالا کسی رجحان کے تحت نہیں آتے، مگر اپنی تاثرآفرینی، جمالیاتی اور رومانوی طرز تحریر اور نقطۂ نظر اور معاشرتی زندگی سے چشم پوشی کی بنا پر نتیجتاً اسی رجحان سے جا کر مل جاتے ہیں جو شروع میں نیاز فتحپوری، یلدرم اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ کے ذریعے سے اردو افسانہ نگاری میں اُبھرا تھا۔

حجاب امتیاز علی، شفیق الرحمان اور قرۃ العین حیدر اگرچہ اپنی اپنی جگہ مختلف طرز تحریر اور نقطۂ نظر کے حامل ہیں اور ادبی شخصیت کے لحاظ سے بھی ان میں بڑا فرق پایا جاتا ہے۔ (قرۃ العین حیدر یقیناً ان دونوں سے علیحدہ اور ان سے بڑی ادبی شخصیت رکھتی ہیں) مگر یہ افسانہ نگار ہمیں بالواسطہ طور پر اسی فضا میں لے جانا چاہتے ہیں جو نیا زا سکول نے اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں پیدا کر دی

تھی۔ ان کی خواہشات میں ایک نوع کی یگانگت پائی جاتی ہے۔ راستے مختلف ہیں مگر منزل غالباً سب کی ایک ہے۔

شفیق الرحمان اور قرۃ العین حیدر کے افسانے اپنے اپنے رنگ میں اس رجحان کا جدید تر اظہار ہیں جو نیاز فتح پوری کے دور میں ایک دوسرے انداز سے ابھرا تھا۔ حجاب امتیاز علی کی "بوڑھی زوناش" شفیق الرحمان کا "کلسٹرڈ ہیرو" اور قرۃ العین کی "کانونٹ کی پڑھی ہوئی مغموم اور اداس لڑکی" تینوں کسی نہ کسی طرح اپنے گرد و پیش کی زندگی سے الگ ہو کر جینا چاہتے ہیں۔

حجاب امتیاز علی نے تقریباً نیاز فتح پوری کے زمانے ہی میں لکھنا شروع کر دیا تھا، اور اب وہ عرصے سے خاموش ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں کا مواد پراسرار اور ہیبت ناک عناصر سے تیار کیا ہے۔ اس کے لئے انہوں نے اپنے پورے معاشرے سے منھ موڑ لیا اور

نہ سادھ بدھ کی لی اور نہ منگل کی لی
نکل گھر سے بس راہ جنگل کی لی!

افریقی کہانیوں کی ہیبت ناکی کو اپناتی ہوئی وہ لاشوں کے شہر میں پہونچ گئیں۔ ظاہر سی بات ہے کہ وہاں زندگی کا گذر کہاں؟

شفیق الرحمان کے افسانوں میں ع

"خوش باش دمے کہ زندگانی اینست"

کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ہاں کوئی اور چیز مشکل ہی سے ملے گی۔ ایک زمانے میں انہوں نے ایک اور شگوفہ کھلا رکھا تھا۔ حاتم طائی والی زبان میں افسانہ نگاری کا سلسلہ دجو پیروڈی سے ملتا جلتا ہے) اردو میں کچھ عرصے تک انہیں کا مرہونِ منت رہا۔

قرۃ العین حیدر ان دونوں سے اچھی افسانہ نگار ہیں ان لوگوں کے ساتھ ان کا نام گنانا کچھ زیادہ برمحل نہیں معلوم ہوتا، مگر انہیں مجبوراً اس سلسلے سے یوں وابستہ کرنا پڑا کہ وہ اسی ضمنی اور انفرادی رجحان کی ترجمان ہیں جو بہرحال اپنے رومانوی اور جمالیاتی سرچشمے سے جا کر مل جاتا ہے۔ ان کے افسانوں میں سنجیدگی اور زندگی کے اعلیٰ تصور کو پیش کرنے کی کوشش پائی جاتی ہے۔ زندگی کا یہ اعلیٰ تصور ان کے افسانوں میں ایک بے نام اداسی اور سعیٔ لاحاصل سے پیدا ہونے والے احساسِ شکست سے مل کر ابھرتا ہے جو اُن لوگوں کی روحانی زندگی میں پایا جاتا ہے جن کی وہ ترجمان ہیں۔

قرۃ العین کے ذریعے سے اردو میں پہلی بار کانونٹ کی لڑکی داخل ہوئی۔ اردو افسانوں کے عام پڑھنے والوں کے لئے یہ لڑکی

نئی تھی۔ یہ اپنے ساتھ رومانوں کی ایک نئی دنیا لے کر آئی تھی، جس کے بارے میں اِن پڑھنے والوں نے (جو بیشتر متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں)، صرف دور ہی سے سن رکھا تھا۔ اردو افسانوں میں اس لڑکی کی آمد نے ان کے "شکوہ نارسائی" کی بڑی حد تک تلافی کر دی، اور اب وہ اس مہذب اور بلند فکر ماحول میں ذہنی طور پر باریاب ہو سکتے تھے جو اُن کے لئے اب تک صرف سُنی سنائی بات تھی۔

قرۃ العین کے افسانوں کی ایک کامیابی یہ بھی ہے کہ انہوں نے پڑھنے والوں کے ایک خاص حلقے میں ایک طرح کی SNOBISH ذہنیت پیدا کر دی۔ ان کے افسانوں کی لڑکی ایک شاعرہ ہے، اور اسی لئے وہ زندگی میں ناکام رہتی ہے۔ شام کے اُداس سائے، پھولوں کی ہلکی ہلکی خوشبو اور تنہائی کی جراحتوں سے مل کر یہ لڑکی بنی ہے۔ ان کے افسانوں کی ساری فضا اسی لڑکی کو تعمیر کرتی ہے۔ اور یہ لڑکی جس کو سمجھنے والا کوئی نہیں ہے، جو بہت مغموم ہے، صرف جذبات کے سہارے زندہ رہنا چاہتی ہے۔ ان کے تمام افسانے اسی لڑکی کی "خود کلامی" سے بھرے ہوئے ہیں۔ وہ محض اپنے آپ سے گفتگو کرتی ہے۔ دوسرے کردار صرف اس لئے ہیں کہ اس کی "خود کلامی" کو سنیں، اُس کے دکھ کو محسوس کریں، اُس کے ساتھ آنسو بہائیں

اور اسی کے ساتھ وقت کے دھندلکے میں کھو جائیں۔

خوابوں کی اس دنیا کو جس کی کوئی تعبیر نہیں ہے قرۃ العین بڑی خوبی سے بساتی ہیں۔ مگر یہ دنیا ارضی نہیں ہے۔ یہاں ان آدمیوں کی رسائی نہیں، جنہوں نے خوابوں کی اس دنیا کو تعمیر کرنے کی فراغت عطا کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بے رنگ اور بے مہر حقیقتوں سے ٹکرا کر یہ دنیا پاش پاش ہو جاتی ہے اور ان کے افسانوں کا تاثر خشک ریت کے ذرّوں کی طرح بکھر جاتا ہے۔

اردو افسانہ نگاری میں رجحانات کی تلاش اس منزل پر آکر تقریباً ختم ہو جاتی ہے۔ ان رجحانات کی شناخت اور وضاحت کے سلسلے میں صرف وہی نام آئے ہیں جن کا ذکر کسی نہ کسی طرح ناگزیر تھا۔ بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کا نام رہ گیا ہے اور بعض ایسے افسانہ نگاروں کا نام آگیا ہے جن کے افسانے ادبی، فنی اور افسانوی حیثیت سے زیادہ قابلِ اعتنا نہ تھے۔ مگر چونکہ یہاں اردو افسانوں سے براہِ راست بحث نہیں تھی صرف رجحانات کی مختلف کڑیوں کو ملانا مقصود تھا جو ہماری افسانہ نگاری میں نمایاں طور پر پائے جاتے ہیں، اس لئے ایسے افسانہ نگار بھی اپنی ایک مخصوص اہمیت رکھتے ہیں اور انہیں گوارا کر لینے میں کوئی زیادہ ہرج نہیں ہے۔

ہماری افسانہ نگاری کے کمزور اور وقتی رجحانات کو آپ خود مسترد کر چکے ہیں۔ یہاں اُن کی یاد دہانی اب ایک تحقیقی ضرورت کے سوا اور کچھ نہیں رہتی۔ بہر حال اردو افسانہ نگاری کے غالب نمایاں، اور عمومی رجحانات جنہیں ہم انفرادی اور ضمنی رجحانات سے ممیز کر سکیں، وہی ہیں جن کا اوپر تذکرہ آ چکا ہے۔

مختصر طور پر ان کا خاکہ یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ابتدائی دور میں ایک طرف سماجی اصلاح پر زور اور سیاسی شعور کی نیم بیداری ملتی ہے تو دوسری طرف جمالیاتی اور رومانی راہوں پر چلنے کا شوق پایا جاتا ہے۔ بیچ میں ایک مزاحیہ دور آ جاتا ہے جو بہت جلد اپنا کام ختم کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔

اس کے بعد ہندوستان کے سیاسی حالات کی تبدیلیاں اور مغربی اثرات کی رنگ آمیزی اپنے ساتھ دو اور رجحانات لاتی ہے۔ ایک پختہ تر سماجی اور سیاسی شعور کی صورت میں اُبھرتا ہے۔ دوسرا جنسی اور نفسیاتی تجسس کے ساتھ انسانی زندگی اور انسانی اعمال پر نظر ڈالتا ہے۔ ان اہم رجحانات سے کچھ اور سلسلے بھی نکلے ہیں، جو اپنے اندازِ بیان اور اندازِ نظر میں رومانیت، حقیقت پسندی اور انفرادیت کو جگہ دیتے رہے ہیں۔ مگر بحیثیت مجموعی اردو کے تمام افسانہ نگار

انہیں خطوط پر چند ضمنی اختلافات کے ساتھ اپنے افسانوں کو تشکیل دیتے آئے ہیں۔

یہاں پہونچ کر ایک سوال اور ہمارے ذہن میں پیدا ہوتا ہے ـــ اب ہمارے جدید ترین افسانہ نگاروں کے ہاں کون سا رجحان ملتا ہے؟

اس سوال کا جواب غالباً ہمارے پاس کوئی نہیں ہے۔ کسی عمومی رجحان کی بات تو جانے دیجئے، اس لئے کہ اس میں سماجی زندگی سے گہری وابستگی شرط اول ہے، ہمارے جدید ترین افسانہ نگاروں کے یہاں کوئی خصوصی یا انفرادی رجحان بھی نہیں ملتا۔ یہ صورت حال بہت تشویش انگیز ہے۔

یہ بات نہیں ہے کہ ہمارے یہاں افسانہ نگاری ہی بند ہو چکی ہے۔ افسانہ نگاری کا شغل آج بھی اسی طرح جاری ہے۔ سنہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے بہت سے لکھنے والے ہمارے افسانوی ادب میں آ چکے ہیں، اور برے بھلے افسانے برابر لکھے جا رہے ہیں۔ مگر ان افسانوں میں کوئی نئی اور متوجہ کرنے والی آواز نہیں ملتی۔ ہمارے یہ افسانہ نگار نہ کسی سلسلۂ فکر سے وابستہ نظر آتے ہیں اور نہ وہ کوئی اجتماعی یا انفرادی سلسلۂ فکر دے سکے۔ ان کے ہاں افسانہ لکھنے

رہنے کے رجحان کے سوا اور کوئی رجحان بمشکل ہی پایا جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے یہ افسانہ نگار ایک خلا میں لکھ رہے ہیں جہاں کسی آدمی کا گذر نہیں۔ جہاں کسی آدمی کی آواز نہیں آتی۔ ان کے افسانوں میں شام کے گہرے سائے بولتے ہیں، نہروں کے کنارے خزاں کے زرد زرد پتے بولتے ہیں۔ اداس ہوائیں بولتی ہیں۔ یہاں تک کہ ریل کے ڈبے بولتے ہیں، مگر نہیں بولتا تو آدمی ۔۔۔ وہ بے چارہ چپ ہے۔ دیکھئے کب ہمارے افسانہ نگار اُس مہر سکوت کو توڑتے ہیں جو انہوں نے اپنے زمانے کے آدمی کے لبوں پر لگا رکھی ہے۔

(سنہ ۱۹۶۰ء)

ج

- پریم چند
- جانِ عالم
- ’اعمال نامہ‘ پر ایک نظر
- تین کتابیں ۔ تین نسلیں

پریم چند

"بڑوں کے پاس دَولت ہوتی ہے۔ چھوٹوں کے پاس دل ہوتا ہے۔ دولت سے عالی شان محل بنتے ہیں۔ عیاشیاں ہوتی ہیں۔ مقدمہ بازیاں کی جاتی ہیں۔ رُعب جمایا جاتا ہے اور انسانوں کو کُچلا جاتا ہے دل سے ہمدردی ہوتی ہے۔ زخم پر مرہم رکھا جاتا ہے اور آنسو نکلتے ہیں۔"

(زادِ راہ۔ صفحہ ۲۱۹)

پریم چند

یہ ہے پریم چند کی افسانہ نگاری کی رُوح جو اُن کے کم و بیش تمام افسانوں اور ناولوں میں جاری اور ساری ہے۔ یہ ہے پریم چند کا مطمحِ نظر اپنے تمام معائب اور محاسن کے ساتھ۔ یہ پریم چند کی شخصیت ہے۔ اُن کا قول و فعل، اُن کا احساس، اُن کا ادراک ــــ اُن کا سب کچھ۔

"اور آنسو نکلتے ہیں"

یہ پریم چند کی آنکھیں ہیں جن میں سب کچھ موجود ہے ــــ عالی شان محل، سر بفلک عمارتیں، زرق برق لباس، سرسراتی ہوئی ساڑیاں، کتری ہوئی زلفیں، زرکار پگڑیاں، قیمتی صافے، توند اور توند کے جملہ اجزائے ترکیبی، رعب و دبدبہ، کھوکھلی آوازیں ــــ

"صاحب! میم صاحب! جی حضور! جی سرکار!"

اور ٹھیک انہیں کے سامنے گرجتی ہوئی ملیں، ہونکتے ہوئے کارخانے، پھٹے پرانے کپڑوں میں جانوروں کی طرح ہانپتے ہوئے، گھبرائے ہوئے مزدور، گندی نالیاں، مدقوق مریض، دبلی پتلی لڑاکا عورتیں، پھونس کے جھونپڑے، چھپروں میں چلم پیتے ہوئے کھانستے کسان، ہرے بھرے کھیت، لہلہاتے ہوئے، دھند اور کہر میں ڈھکے ہوئے گاؤں، گاؤں والوں کی شادی غمی، اُن کے تہوار، عید بقر عید،

ہولی دیوالی، شراب خواری، جُوا، تنگ دستی، جہالت ـــ اور دھنپت رائے کی آنکھوں میں آنسو بھر آتے ہیں۔

کبھی وہ مصلح بن کر ٹوکتا ہے جیسے "بیوہ" میں۔ مگر اس سے اُسے اطمینان نہیں ہوتا۔ وہ فوراً ہی سیاسی پلیٹ فارم پر آجاتا ہے جیسے "میدانِ عمل" میں۔ یہاں آکر بھی اسے تسلّی نہیں ہوتی۔ وہ مذہب کی پناہ ڈھونڈتا ہے جیسے "چوگانِ ہستی" میں۔ یہاں بھی زمین ناہموار ہی رہتی ہے، اور وہ پھر خالص افسانہ نگار بن کر نمودار ہوتا ہے جیسے "کفن" میں۔ مگر وہ جس رنگ میں، جس حال میں بھی ہوتا ہے، ایک چیز کا احساس ضرور دلا دیتا ہے، وہ ہے خلوص ـــ نیک نیتی۔

پریم چند کے افسانے اور ناولوں میں بیک وقت کئی رنگ پائے جاتے ہیں اور کئی رجحانات، اور متضاد اور مختلف واقعات اور نظریوں کو اکٹھا کرکے ایک بنا دینے والا جذبہ ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات اُن کے افسانوں میں کم تر اور ناولوں میں زیادہ تر تناقص اور فن کے اعتبار سے کمزوری نمایاں ہو جاتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں جدید معیار سے ذرا ہٹنا پڑے گا۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ پریم چند کے ساتھ کوئی رعایت مدِّ نظر ہے، اور اُن کی کمزوریوں کو چھپانا ہے۔ ان کی فنی کمزوریاں

اُن کی شخصی بڑائی کی دلیل ہیں۔ یہ بات شاید کچھ عجیب سی معلوم ہو، مگر واقعہ یہ ہے کہ ہر قدم پر فن کو ملحوظ رکھنے والا ادیب بعض اوقات زندگی کی معصومیت سے محروم ہو جاتا ہے۔

پریم چند نے سنہ ۱۹۰۷ء سے کہانیاں لکھنا شروع کیں جیسا کہ اُن کی "آپ بیتی" سے معلوم ہوتا ہے۔ جنگ عظیم ابھی نہیں شروع ہوئی تھی، مگر غدر کے قریبی اثرات ہندوستان کے ہر گوشے میں موجود تھے بحیثیتِ مجموعی ہندوستان سیاسی، سماجی، اقتصادی اور "داخلی" زوال سے دوچار ہو چکا تھا۔ لوگ شاعری بھولتے جا رہے تھے؛ اور نثر کی اہمیت روز بروز واضح ہوتی جا رہی تھی۔ مغربی تمدن اور مشرقی رکھ رکھاؤ میں نہ صرف ٹکر ہو چکی تھی، بلکہ مؤخر الذکر نے دبی زبان سے اپنی شکست کا اعتراف بھی کر لیا تھا۔

اس کا اظہار ادبی دنیا میں آزاد اور حالی کی اُن کوششوں سے ہوا جو انہوں نے نئی شاعری کا سنگ بنیاد رکھنے میں صرف کیں، اور عملی دنیا میں سر سید کے "محمڈن کالج، علی گڑھ" سے۔ اختلاط کے ساتھ ہی اردو نے جلد از جلد احساسات اور خیالات کو نئی تحریکوں سے ہم آہنگ کرنا شروع کر دیا۔ اردو کی ترقی پسندانہ ذہنیت کی یہ ایسی مثال ہے جو مشکل سے کسی اور ادب کی تاریخ میں ملے گی۔

پریم چند اُن زندگی شناس ادیبوں میں سے تھے جنہوں نے پہلے ہی افسانوں کے مجموعے کا نام "سوزِ وطن" رکھا جس کے افسانے اس ذہنی بیداری اور بیزاری دونوں کو ظاہر کر رہے ہیں۔ جو ہر اچھے ادیب کو حیات سے قریب تر لاتی ہے۔ اسی سن میں اُن کا پہلا ناول "ہم خرما و ہم ثواب" بھی شائع ہوا، اور اسی وقت سے وہ حکومتِ وقت کی نظروں میں معتوب بھی ہو گئے۔

جنگِ عظیم کے بعد اُن کی ذہنیت میں جو تبدیلی ہوئی وہ اہم تھی، اب وہ نہ صرف قلم لے کر چند تصویریں اُتار دیتے تھے بلکہ عمل سے اُن میں حقیقت کا رنگ بھی بھرتے جاتے تھے۔ سیاسی بیداری پیدا ہو چلی تھی ترکِ موالات کی تحریک زوروں پر تھی، اور انہوں نے ایک سچے ادیب کی طرح اس میں حصہ لیا۔ چنانچہ آگے چل کر اسی سیاسی ہلچل کی ایک اچھی جھلک ہمیں "میدانِ عمل" میں ملتی ہے۔ ———— پریم چند کا زمانہ مسائل کو اخلاقی نقطۂ نظر سے سوچنے کا زمانہ تھا — جب کہ اخلاق اپنی قدیمی قدروں (VALUES) کے ساتھ لوگوں کی نظروں میں سمایا ہوا تھا۔ اُس وقت لوگوں نے اخلاقی پستی کا سبب صرف مذہب سے غفلت سمجھ رکھا تھا۔ اُن کو یہ احساس نہیں تھا کہ اس کا ایک بڑا سبب بے زری بھی ہے۔ اس ذہنیت کی پشت پر مشرقی روایات اور رُوحانیت کا وہ

سرچشمہ تھا جو آج بھی کسی نہ کسی صورت میں پھوٹ نکلتا ہے۔ یہی اخلاقی پستی اصلاحی ادب کا باعث ہوئی۔ نذیر احمد سے لے کر سرشار تک، اور شرر سے لے کر مولانا راشد الخیری تک سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔ پریم چند پر بھی یہ رنگ ایسا چڑھا کہ آخر وقت تک نہیں گیا — وہ بزرگوں کا زمانہ تھا۔ یہ سچ ہے کہ ہر افسانے اور ہر ناول میں اصلاحی مقصد کا کسی نہ کسی طرح نمایاں کر دینا فن کے منافی ہوتا ہے اور اکثر پڑھنے والا اصلاح کے بجائے اس سے بدظن ہو جاتا ہے۔ مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بڑے ادیب کو مصلح بنے بغیر چارہ بھی نہیں، اور آخر میں وہ اپنی تصانیف میں ایک سنیاسی، ایک مہاتما نظر آنے لگتا ہے۔

پریم چند نے عشقیہ افسانے بھی لکھے ہیں۔ اُن کی تعداد جتنی کم ہے اتنی ہی ادبی لحاظ سے قدر و قیمت میں بھی کم ہیں۔ خوش قسمتی سے پریم چند اُس زمانے میں پیدا ہوئے جب آدمی باوجود انحطاط کے اپنی طرف سے اتنا 'شکوک' اور 'چوکنا' نہیں تھا جتنا آج۔ اور نہ نفسیات کا اتنا شعور ہی پیدا ہوا تھا کہ وہ اپنے عمل، ردِ عمل، اور احساس کی مختلف قسم کی اُلجھنوں (COMPLEXES) ہی میں پھنسا رہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کے افسانوں میں عمل ملتا ہے، مگر ردِ عمل کی گہرائیاں نہیں ملتیں۔ محبت ملتی ہے مگر جنسی خواہش کا احساس نہیں ملتا۔ جنسی خواہش

ملتی ہے مگر جنسی اُلجھن نہیں ملتی ـــــ اُن کے افسانوں میں اگر کوئی الجھن (COMPLEX) ہے تو وہ احساسِ کم تری اور احساسِ برتری کی شکل میں نمودار ہوتی ہے، جیسے "دو بہنیں" میں، جس میں اُنہوں نے بیک وقت احساسِ کم تری اور احساسِ برتری کو نہایت خوبی سے واضح کیا ہے۔ فرد و جماعت نیز طبقاتی کش مکش کی تصویر بھی ان کی کہانیوں میں برابر ملتی ہے۔ اُن کے افسانوں کے زیادہ تر افراد سرمایہ داری کی ناانصافیوں اور دولت کی غیر مساوی تقسیم کے شکار ہیں۔ پریم چند اس وقت اپنے پُورے عروج پر ہوتے ہیں جب وہ نچلے یا غریب طبقے کے افراد کی داخلی اور خارجی زندگی پیش کرتے ہیں۔

ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"منگرو ٹھاکر جب سے کانسٹبل ہو گئے ہیں، اُن کا نام منگل سنگھ ہو گیا ہے۔ اب انہیں کوئی منگرو کہنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ کلوا اہیر نے جب سے تھانے دار صاحب سے دوستی کی اور گاؤں کا مکھیا ہو گیا ہے، اُس کا نام کالکا دین ہو گیا ہے۔ اب کوئی کلوا کہے تو وہ آنکھیں لال پیلی کرتا ہے۔"

(قربانی۔ دیہات کے افسانے)

ایسے موقعوں پر پریم چند کا قلم حقیقت نگاری اور جزیات کی تلاش میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بالکل بے لوث ہو کر وہ جُوں کا تُوں مُرقع پیش کر دیتے ہیں، اور اگر ضرورت ہوتی ہے۔۔۔ادبی ضرورت تو ہلکی سی چٹکی بھی لے لیتے ہیں

پریم چند کے دیہاتی افسانوں میں ہمیں ایک ڈرامائی احساس ملتا ہے۔ محنت و مشقت، غربت اور امارت، تمدن اور جہالت کا۔ "زادِ راہ" کے ایک افسانے "نیوَرَم" کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

"آسمان میں چاندی کے پہاڑ اڑ رہے تھے ٹکرا رہے تھے، گلے مل رہے تھے، آنکھ مچولی کھیل رہے تھے۔ کبھی سایہ ہو جاتا، کبھی تیز دھوپ چمک اٹھتی:"

یہ افسانے کے ابتدائی جملے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں جس شاندار عنوان سے یہ افسانہ شروع ہوتا ہے مشکل سے خود پریم چند کے افسانوں میں اس کی نظیر ملے گی۔ کتنی حرکت۔ کتنی تیزی، کتنی عظمت اس منظر میں ہے۔

آگے چل کر اسی افسانے میں لکھتے ہیں:

"گاؤں کے باہر کئی مزدور ایک کھیت کی

مینڈھ باندھ رہے تھے ننگے بدن، پسینے میں تر
کچھنی کسے ہوئے، سیاہ فام، سب کے سب پھاوڑے
سے مٹی کھود کھود کر مینڈھ پر رکھتے جاتے تھے۔"

یہ ہے محنت و مشقت کا ڈرامہ۔ اس کے پیچھے ہندوستان کی
عظیم الشان قوت حرکت میں ہے۔

آگے سنیے:

"نیوّرا اپنے کام میں مصروف تھا۔ نوجوانوں
کی گلخپ میں اسے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ دینا نے اسے
باتوں میں لگانے کی دوبارہ کوشش کی۔

"تو یہاں سے جا کر روٹی پکاؤ گے؟ — دادا
تمہاری بڑھیا کوئی کام کیوں نہیں کرتی؟ مجھ سے تو دادا
ایسی مہریا سے ایک دن نہ پٹے۔"

یہ کوشش کارگر ہوئی۔ نیوّر کی ادھ پکی ہوئی
کھچڑی مونچھوں سے ڈھکے ہوئے چہرے پر تبسم کی
ہلکی سی لہر دوڑ گئی۔ جس نے اس کے کریہہ منظر میں بھی
ایک حسن پیدا کر دیا۔ بولا۔

"عمر تو اسی کے ساتھ کٹی بیٹا! اب اس سے

کوئی کام نہیں ہوتا تو کیا کروں "

محسوس کیا آپ نے، زندگی کس نرم روی سے گذر گئی۔ ایک نورانی تبسّم۔ جس میں شاید گھراں بھی چھپا ہے، ان سطروں کو منور کئے ہوئے ہے۔ پھر کیسا سعاس، کتنا رس، کتنا سکون، کتنی شانتی، لفظ لفظ میں بکھری ہوئی ہے۔

پریم چند کے افسانوں کے محوری کرداروں میں جتنی انسانیت ملتی ہے وہ اردو کے کسی افسانہ نگار کے ہاں نہیں پائی جاتی۔ اُن کے افسانوں کو پڑھیے پہلے تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان میں کوئی بہت معمولی سا شخص ٹوٹی پھوٹی زبان میں گفتگو کر رہا ہو۔ پھر جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا جاتا ہے یہ معمولی سا شخص اُبھرتا نظر آتا ہے۔ جس کی آواز میں گہرائی اور سچائی ہے۔ جس کی نظروں میں معصومیت اور پیار ہے۔ اور آخر تک پہونچتے پہونچتے یہ شخص اپنے پورے قد و قامت کے ساتھ نمایاں ہو جاتا ہے۔ جس سے محبت کرنے کو جی چاہتا ہے اور جس کا ادب کرنا خود اپنی ذات کو بزرگی بخشتا ہے۔ ان کے افسانوں کی تعمیر کی بعینہٖ یہی منزلیں ہیں۔

پریم چند نہایت بے تکلفی سے افسانہ شروع کر دیتے ہیں۔ کچھ چھوٹے چھوٹے جملے، ہلکے پھلکے مکالمے ملتے رہتے ہیں، اور ہم غیر شعوری

طور پر افسانے کی رو میں بہنے لگتے ہیں۔ آخر تک پہونچتے پہونچتے ہماری آنکھیں نمناک ہو جاتی ہیں اور گلا رندھ جاتا ہے۔ ان کے افسانوں کی یہ تعمیر اردو میں منفرد ہے۔ یہ اُن کی شخصیت ہے اور ان کی شخصیت جن اجزا سے بنی ہے وہ بہت کم ادیبوں کے حصے میں آئے ہیں۔

پریم چند کے تمام ناول اور تمام افسانے خیر و شر کی ایک عظیم الشان داستان ہیں۔ ان میں کبھی تو روحانیت مادیت سے ٹکراتی نظر آتی ہے، کبھی دولت غربت سے، کبھی مصلحت صداقت سے، کبھی بزدلی ہمت سے، کبھی فرض ذات سے۔ بہر حال کسی نہ کسی پیرائے میں انہوں نے خیر و شر کو مختلف مواقع اور ماحول کے لحاظ سے پیش کیا ہے مگر صداقت کی آخری فتح پر ان کا ایمان رہا ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں ایک اور اہم چیز ملتی ہے جو اُن سے پیشتر اردو کے کسی ہندو ادیب میں کم پائی جاتی تھی ــــ وہ ہے ہندو احساسات اور جذبات کی اردو زبان سے یگانگت۔ میں اپنے مفہوم کو ذرا اور واضح کر دینا چاہتا ہوں۔ باوجودیکہ اردو ہندو مسلم اتحاد کا نتیجہ کہی جاتی ہے۔ باوجودیکہ اردو میں ہندو صنمیات، ہندو روایات، ہندو جذبات کا اچھا خاصہ حصہ ہے۔ باوجودیکہ اردو میں چوٹی کے کئی ہندو ادیب گذرے ہیں اور آج بھی موجود ہیں، مگر پھر بھی ہندو خمیر، اس

یکا نگت سے اُن سے پیشتر نہ آسکا۔ چکبست نے رامائن کا ایک سین لکھا۔ "درگا سہائے سرور نے کچھ ہندو تاریخی واقعات نظم کئے مگر اپنا نہ سکے۔ اس میدان میں پہلا نمایاں قدم پریم چند کا ہے۔

پریم چند سے قبل ہندو ادیبوں نے جب کبھی مذہبی روایات، یا اپنے تمدن کو پیش کیا ہے تو اسے پڑھ کر اکثر و بیشتر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ ہیں تو صحیح اور سچے، اور نہایت خوبی سے لکھے گئے ہیں، مگر ان کا لکھنے والا بجائے ہندو کے مسلمان بھی ہو سکتا ہے۔ برخلاف اس کے پریم چند نے جب کبھی ان باتوں کا تذکرہ کیا ہے وہ ہندو تمدن کا اہم اور دل کش جزو نظر آتی ہیں۔ اور اس طرح ان کے زمانے سے اردو نہ صرف تاریخی بلکہ حقیقی معنوں میں ہندو تمدن، اور ہندو جذبات کی ترجمان بن جاتی ہے۔

اب بھی اردو میں افسانہ نگاری کی صف میں پائے کے ہندو ادیب پائے جاتے ہیں، مگر ان کا موضوع بدل گیا ہے۔ دنیا کا موضوع بدل گیا ہے۔ اب زیادہ تر ادیب خواہ وہ ہندو ہوں یا مسلمان، کسی خاص تہذیب اور تمدن کی نمائندگی کے بجائے عام تہذیب اور تمدن کو پیش کرتے ہیں۔

میرے کہنے کا یہ مقصد ہرگز نہیں کہ پریم چند فرقہ پرستی کے مذموم

جذبے سے ملوث ہیں، بلکہ صرف یہ دکھانا ہے کہ کس طرح انہوں نے ایک بڑی کمی کو پورا کر دیا۔ فرقہ پرستی تو پریم چند کو چھو کر بھی نہیں گذری اُن کے قلم سے کربلا ایسا ڈرامہ بھی نکل چکا ہے۔ ایک خط میں منشی دیا نرائن نگم کو لکھتے ہیں:

"میں نے حضرت حسینؓ کا حال پڑھا، اُن سے عقیدت ہوئی۔ اُن کے ذوقِ شہادت نے مفتوں کر لیا، اس کا نتیجہ ڈراما تھا"

یہ عجیب بات ہے کہ پریم چند کے افسانے "مثالیت" (IDEALISM) سے بری ہوتے ہوئے بھی آخر میں "مثالیت" کا احساس دلا دیتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ حقیقت نگار ہونے کے باوجود بھی "ہیرو پرستی" کا جذبہ پریم چند میں کبھی فنا نہ ہو سکا — یہ جذبہ مختلف روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے کبھی "ایثار" کا دامن پکڑتا ہے اور کبھی "فرض شناسی" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

زندگی کی بعض قدریں پریم چند کی نظروں میں اتنی مقدس اور اٹل تھیں کہ وہ یہ گوارا نہیں کر سکتے تھے کہ انہیں حادثات یا واقعات توڑ دیں یا بدل دیں۔ مثلاً "ماتما" "حب الوطنی"۔ "صداقت" "فرض کی انجام دہی" وغیرہ۔

پریم چند کے افسانوں کا اثر اردو میں دیرپا ثابت ہوا۔ اعظم کریوی، اوپندر ناتھ اشک، اور ایک حد تک سہیل عظیم آبادی، بلکہ میرا اندازہ اگر غلط نہیں ہے تو علی عباس حسینی، اِن سب کا تعلق پریم چند اسکول سے ہے۔

پریم چند کے افسانوں کے مقابلے میں ان کے ناول زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ پہلی بات اور صاف بات تو یہ ہے کہ اُن کے ناولوں میں وہ قوت ہی نہیں آ سکی جو ان کے افسانوں میں پائی جاتی ہے۔ پریم چند کو جو قوت ملی، یا جس قوت تک وہ پہونچے وہ افسانوں کے واسطے زیادہ ——— مناسب تھی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہی قوت ضخیم ناولوں کے صفحات پر منتشر ہو جاتی ہے اور ان کے ناول بجائے وحدتِ تاثر کے مختصر افسانوں کا مجموعہ بن جاتے ہیں۔ دُوسرا نقص، اُن کے ناولوں میں کمزور کردار نگاری اور محدود مطمحِ نظر ہے۔ "وطنیت" جہاں اُن کے افسانوں میں فیضان (INSPIRATION) بن کر آتی ہے وہیں ایک بڑی تصنیف کی راہ میں حائل بھی ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے ناول گھاٹے میں رہے۔

پریم چند کا "گاؤں" حقیقی اور زندہ گاؤں ہے۔ یہاں پہونچ کر وہ دنیا کے ہر بڑے ادیب کے مقابلے میں کھڑے ہو سکتے ہیں۔ مگر

جہاں وہ شہر میں داخل ہوتے ہیں۔ اُن کے قدموں میں کچھ لغزش اور بے دلی سی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ ناولوں میں انہوں نے جہاں جہاں شہری فضا پیش کی ہے وہ اُن سے نبھ نہیں سکی ہے۔ اُن کی ناکامی کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔

پریم چند کے اسلوب کی جان سچائی، خلوص اور سادگی ہے وہ عبارت آرائی بہت کم کرتے ہیں، لفاظی سے ہمیشہ بچ کر چلتے ہیں مگر چھوٹے چھوٹے آسان فقروں میں اتنی وسیع اور اتنی بھرپور زندگی بھر دیتے ہیں کہ ادب کی قوتوں کا معترف ہونا پڑتا ہے۔ ان کی کتابیں پڑھتے وقت جو پہلا احساس ہوتا ہے وہ 'نیک نیتی' کا اور آخری احساس انسان کی عظمت کا!

"ادیب کی عزت" اُن کا ایک افسانہ ہے، جس کا ایک جملہ قابلِ غور ہے:

"میں نے آج سمجھ لیا ہے کہ ادبی خدمت پوری عبادت ہے!"

اور واقعی 'پریم چند لکھتے نہیں تھے عبادت کرتے تھے۔ اُن کی تحریر میں تقدس ہے، قوت ہے، شفا ہے، امید ہے، زندگی ہے۔ وہ ٹالسٹائے سے متاثر ہوئے تھے، مگر کون کہہ سکتا ہے کہ اگر ٹالسٹائے

آج زندہ ہوتا تو وہ اُن کی تحریر سے متاثر نہ ہوتا! آج پریم چند کی بہت سی چیزیں پرانی ہوگئی ہیں۔ مگر جو نغمہ امن و صلح، اتحاد اور اشتراک، رواداری اور مساوات کا انہوں نے اپنے افسانوں میں چھیڑا تھا، اُس کی آج دنیا کو کم ضرورت نہیں ہے۔ ہندوستان کی زندگی گاؤں ہے اور پریم چند نے گاؤں کو ہمیشہ کے لئے زندۂ جاوید کر دیا، اور خود زندۂ جاوید ہو گئے!

(سنہ ۱۹۴۵ء)

جانِ عالم

دنیا کے افسانوی ادب میں چند کردار ایسے بھی ہیں، جو صدیاں گذر جانے پر بھی زندہ ہیں۔ روزمرہ کی گفتگو میں وہ حوالے کے طور پر استعمال کئے جاتے ہیں، اور جیسے ہی اُن کا نام لیا جاتا ہے اُن کی جملہ خصوصیتیں ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ ہم تفصیل میں گئے بغیر اپنی گفتگو کو ان کے ذریعے سے زیادہ آسان اور بامعنی طور پر دوسرے تک پہونچا سکتے ہیں۔ ہم ان کرداروں سے مانوس ہو جاتے ہیں۔ وہ ہماری زندگی میں تقریباً ضرب المثل بن جاتے ہیں۔

شیکسپیئر کے ' FALSTAFF ' اور ڈکنس کے مسٹر پک وک (MR. PICKWIC) اور ہسپانوی ادب کے ' DON QUIXOTE ' زبان زدِ خاص و عام ہیں، اور ہمارے ادب میں 'عمرو عیار' اور 'حضرت خوجی' سے کون واقف نہیں ہوگا۔ یہ کردار ان عناصر سے مل کر بنے ہیں، جو کم و بیش ہر دور کی سماجی زندگی میں پائے جاتے ہیں۔ یہ کسی ایک آدمی یا کسی ایک رُخ کی تصویر نہیں ہیں۔ یہ مجموعی حیثیت سے تمدّن کے مظہر ہیں۔ جس میں مختلف متضاد اور موافق عناصر کام کرتے ہیں۔ یہ کردار کسی ایک فرد کے نہیں ہیں، بلکہ ایک پورے دَور کی تہذیب، ادراک و شعور کے ترجمان ہیں۔ یہ جب چلتے ہیں تو دور سے پہچانے جا سکتے ہیں کہ کس عہد کے رہنے والے ہیں۔ ان میں ہزاروں لاکھوں افراد کی مجموعی طاقت بھری رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ایک فرد کے کردار کے مقابلے میں زیادہ قوی اور زندہ ہوتے ہیں۔ یہ زندگی سے تراشے جاتے ہیں، اور اسی کے دھارے پر بہتے رہتے ہیں۔

"فسانۂ عجائب" میں 'جانِ عالم' کا کردار اگرچہ ان کرداروں میں نہیں ہے جو گردشِ ماہ و سال سے پرانے نہیں ہوتے۔ مگر پھر بھی ہماری توجہ کا مستحق ہے۔ اس لئے اور بھی کہ اردو کے ابتدائی افسانوی

جانِ عالم

ادب میں فسانۂ عجائب بہر صورت ایک دقیع درجہ رکھتا ہے۔

'فسانۂ عجائب' کی کہانی مختصر ہے۔ اگرچہ وہ پھیلائی بہت گئی ہے۔ سرزمین ختن میں ایک شہر تھا، ستمت آباد۔ جس کا بادشاہ فیروز بخت تھا۔ بہت نیک، عابد اور پرہیزگار۔ خدا کا دیا سب کچھ تھا۔ راجہ کے گھر کھیلا موتیوں کا کال۔ بس ایک اولاد نہیں تھی۔ اس لعل شب چراغ کے نہ ہونے سے محل تاریک تھا۔ بادشاہ بوڑھا ہو چکا تھا، اور اسی غم میں گھلتا جاتا تھا۔ آخر خداوند کریم نے اسے ایک بیٹا دیا۔ نجومیوں نے بتایا کہ یوں تو سب ٹھیک ہے، مگر پندرہ برس کی عمر میں کچھ خطرہ ہے۔

اس درمیان میں لڑکے کی شادی ماہ طلعت کے ساتھ کر دی گئی۔ ایک دن شاہزادہ سیر و تفریح کو جا رہا تھا کہ بازار میں ایک عجیب و غریب طوطا نظر آیا۔ جو آدمیوں کی طرح گفتگو کرتا تھا۔ شاہزادہ اسے خرید کر گھر لایا، اور اس سے دل بہلایا کرتا تھا۔

ایک دن شاہزادے کی غیر موجودگی میں ماہ طلعت نے اُس سے اپنے حسن و جمال کی تعریف چاہی۔ طوطا منہ پھٹ تھا، بول اُٹھا خدا نے ایک سے ایک حسین پیدا کیے ہیں۔ فلاں ملک میں ایک شہزادی انجمن آرا رہتی ہے جس کا ثانی نہیں ہے۔ ماہ طلعت کو سخت ناگوار گذرا

بات بڑھی۔ اسی اثنا میں شاہزادہ آیا، ساری بات سُن کر معاملہ رفع دفع کیا۔ مگر انجمن آرا کی دھن کچھ ایسی سمائی کہ طوطے کو ایک دن ہمراہ لے کر اُس کی تلاش میں روانہ ہوگیا۔

اب اس کے بعد "ہفت خواں" کا سفر ہوتا ہے۔ جہاں قدم قدم پر جادوگروں اور طلسم کی کارفرمائیوں سے سابقہ پڑتا ہے' اس سفر کے دوران میں شاہزادہ ایک اور شاہزادی ملکہ مہر نگار سے بھی شادی کر لیتا ہے۔ آخرکار بعد خرابیٔ بسیار دعاؤں اور اسمِ اعظم کی برکت سے جادوگروں کو شکست دے کر انجمن آرا سے مُلاقات ہوتی ہے۔ اس سے شادی ہوتی ہے، اور سب شاداں و فرحاں گھر لوٹ آتے ہیں، اور کہانی اسی دعا پر ختم ہو جاتی ہے کہ جیسے ان کے دن پھرے ہمارے تمہارے دن بھی ویسے ہی پھریں۔

'فسانۂ عجائب' کی کہانی بس اتنی ہی ہے۔ چند ضروری اختلافات اور ترمیم و تنسیخ کو چھوڑ کر یہ کہانی تقریباً وہی ہے جو میر حسن کی مثنوی 'سحرالبیان' میں ہے۔ کہانی کے اسی ماحول میں جانِ عالم کا کردار گھومتا رہتا ہے۔ ظاہری بات ہے کہ کہانی میں زیادہ جان نہیں ہے، اور جانِ عالم اسی لئے زیادہ متحرک اور جاندار نہیں ہو سکے۔ ان کا کردار ایک خطِ مستقیم ہے۔ جس میں کہیں پر پیچ و خم نہیں ہے۔ راستہ ہموار

ہے اور نشیب و فراز سے کہیں سابقہ نہیں پڑتا۔ اس راستے میں تھوڑی تھوڑی دُور پر جادو کے قلعے ضرور کھڑے نظر آتے ہیں، مگر لوح اور دُعاؤں کے ذریعے سے وہ چشم زدن میں ریت کے گھروندے کی طرح ڈھیر ہو جاتے ہیں۔

اس قسم کے طلسمی عناصر اور کئی کہانیوں میں بکثرت پائے جاتے ہیں۔ مثلاً "طلسم ہوش رُبا" میں۔ مگر وہاں واقعات بدلے ہوئے ہیں اور کہیں کہیں دلچسپ بھی ہیں۔ ان کے بعض کردار بھی زندہ ہیں، اور توانا نظر آتے ہیں۔ جانِ عالم کا کردار زیادہ متحرک ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ وہ شاہزادے ہیں اور وہ بھی اودھ کے۔ لہٰذا زیادہ چل پھر سے وہ تھک جاتے ہیں۔ بہرحال رجب علی بیگ سرور کی زبانی اُن کا ذکر سنئے:

"وہ نہالِ نورس بستانِ سلطنت گھڑیوں میں بلند و بالا ہوتا تھا۔ چند عرصے میں بحول و قوتِ الٰہی وہ ہاتھ پاؤں نکالے۔ دس برس کے سن میں غزال چشم نے ہرن کے سینگ چیر ڈالے۔ علم و فضل میں شہرۂ آفاق ہوا۔ جتنے فن سپاہ گری میں اُن کا مشاق ہوا۔ جمیع علوم ہر فن میں طاق ہوا۔"

اب پندرہ برس کے سن میں انہیں دیکھئے:

"جب وہ ہلال سپہر شہر یاری بفضل
باری بدرِ کامل ہوا، اور چودھواں برس بھر گیا،
جوانوں میں شامل ہوا۔ بصلاح و صوابدید ارکان
سلطنت و ترقی خواہان دولت شادی کی تجویز ہوئی۔"

چنانچہ ماہ طلعت کے ساتھ شادی ہوگئی۔ اس کے بعد وہ طوطے کے ساتھ انجمن آرا کی تلاش میں روانہ ہوگئے۔ اس سفر کے دوران میں جانِ عالم کے کردار کے چند پہلو سامنے آتے ہیں۔ یہ بات تو شروع ہی میں واضح ہو جاتی ہے کہ وہ پہلے ہی سے دل از دست دادہ نوجوان ہیں طوطے کی زبانی انجمن آرا کا ذکر سن کر اُن کی جو کیفیت ہوئی، وہ سُننے سے تعلق رکھتی ہے:

"جانِ عالم کو کچھ اور ہی دُھن سمائی، پنجرا
اٹھا لیا، دیوان خانے میں لے جا مفصل حال دریافت
کرنے لگا۔ جی کا حال کچھ اور ہی ہو گیا۔ ہر دم آہِ سرد
دلِ نیم بسمل سے بھرنے لگا۔ طوطے کو شہزادے کی
طرزِ گفتگو، رنگ زرد، آنکھ کی نرمی، ہونٹ کی خشکی،
دل کی دھڑک، کلیجے کی بھڑک سے کہ یہ نشانِ عشق
گمانِ خیط سب ہیں۔ ثابت ہوا کہ شاہزادے کا دل

پُرزے پُرزے اور دماغ کا ایاغ مادۂ عقل سے
خالی ہوا "

جانِ عالم کی جب یہ حالت ہو گئی، تو پھر اُن سے ہر مصیبت کے جھیل جانے کی توقع پیدا ہو سکتی ہے۔ چنانچہ وہ بادیہ پیمائی کے لئے اٹھ کھڑے ہوئے۔ مگر ہر قدم انہیں گھر کی آسائش یاد آتی تھی، اور شاید وہ اپنے سفر میں کامیاب نہ ہوتے، اگر کسی پیر مرد بزرگ صورت خضر سیرت کی دعائیں شامل حال نہ ہو جاتیں۔ چنانچہ انہوں نے اس طرح صعوبتوں اور بلاؤں کا مقابلہ کیا ہر مشکل اور نازک مرحلے پر وہ خدا کی طرف رجوع کیا کرتے اور کام بن جاتا۔ تمام آزمائشوں میں شرافت کو انہوں نے کبھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ اور حتی الامکان کسی کی دل شکنی نہیں کی۔

انجمن آرا سے پہلے مہر نگار سے ملاقات ہوتی ہے۔ مہر نگار جانِ عالم پر بیک نظر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد سنئے :

"شاہزادے کو ثابت کیا، یقین ہوا، ملکہ
بشدت فریفتہ و شیدا ہے۔ بات سے حیرت و ملال
پیدا ہے۔ دل دکھنے کے مزے سے زبان لذت پا
چکی تھی، جان ہجر کے صدمے اٹھا چکی تھی، بے چین

ہو کر بولا۔ زبان کو تسکین کی باتوں میں کھولا۔ کہا: "آپ
کا کدھر خیال ہے، بندہ فرماں بردار بہر حال ہے
جو کہو گی بجا لاؤں گا، بارِ اطاعت سے سر نہ اٹھاؤں
گا۔"

جانِ عالم کی یہی فراخ دلی اور خوئے دل داری اُنہیں ایسے
لوگوں کے ہاتھ میں بھی پہونچا دیتی ہے جو دوستی کے پردے میں دشمنی
کرتے ہیں۔ ایک حد تک وہ سادہ لوح بھی واقع ہوئے ہیں تلخ تجربات
کے بعد بھی وہ دوسروں کی باتوں کو بے چون وچرا مان لیتے ہیں۔ ممکن
ہے یہ اُن کا بھولا پن ہو، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ اُن کی حد سے
بڑھی ہوئی شرافت ہو۔

بہر حال اُن کے کردار میں شرافت، احسان مندی، بہادری،
اور سخاوت کے پہلو نمایاں ہیں۔ اُن کی تصویر صرف ایک رنگ سے بنی ہے
اور وہ گہرا گلابی رنگ ہے۔

آپ نے کبھی اُن کے نام پر بھی غور کیا ہے!

'جانِ عالم'!!

ہو سکتا ہے یہ نام اُس زمانے کی معاشرت کی ترجمانی کرتا ہو،
لیے نام ذرا کم رکھے جاتے ہیں، اور آج تو شاید مضحک بھی معلوم ہوں۔

مگر نصیرالدین حیدر شاہ کے عہد میں جانِ عالم آپ کو لکھنؤ کے کسی بھی دولت مند گھرانے میں مل سکتے تھے، نرم و نازک دھان پان سے اشعار پڑھتے ہوئے، عشق کرتے ہوئے، آہیں بھرتے ہوئے!!

"جانِ عالم" اس تعیش کی زندگی کا مظہر ہیں جس کا تذکرہ رجب علی بیگ سرور نے خود "فسانۂ عجائب" کے دیباچے میں کیا ہے۔ نصیرالدین حیدر شاہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

"حاتم کا نام صفحۂ ہستی سے حرف غلط کی طرح مٹا دیا۔ فقیروں کو امیر بنا دیا۔ عیش و نشاط کی طرف طبیعت جو آئی، ایک ایک ادنیٰ کنجڑاتی مفت ہزاروں سے اعلیٰ بنائی۔ شاہزادیوں کو کہاریوں پر رشک آیا۔"

یہ رنگ تھا اس زمانے کا۔ روپیہ پانی کی طرح بہتا تھا۔ عیش کی نئی نئی راہیں نکالی جاتی تھیں۔ مگر اندر اندر جڑ کھوکھلی ہوتی جاتی تھی مدقوق کے چہرے پر جو جھوٹی سی چمک پائی جاتی تھی، وہی چمک، وہی رونق اس عہد کے چہرے پر بھی ملتی ہے۔ جانِ عالم نے بھی یہی چہرہ پایا ہے۔

جس طرح بارات میں دولہا کو شاہانہ جوڑا پہنا دیا جاتا ہے،

ہاتھ میں رومال دے دیا جاتا ہے، اور توقع یہ کی جاتی ہے کہ رومال ہر وقت منہ پر رہے گا۔ نوشاد گفتگو بہت کم کرے گا بنشست و برخاست میں بہت محتاط اور لجایا ہوا رہے گا۔ یہی بہنیں اسے گود میں لے کر گھوڑے پر سوار بھی کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح "جانِ عالم" بھی "فسانۂ عجائب" کے دولہا میاں ہیں۔ وہ گفتگو بہت کم کرتے ہیں۔ لجائے بیٹھے رہتے ہیں۔ درویش اور بزرگوں کی دعائیں انہیں گود میں لے کر منزل مقصود کو روانہ ہوتی ہیں۔

جانِ عالم کے کردار میں جان اُس وقت پڑتی ہے جب وہ چاروں طرف سے مصیبت میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ مثلاً وہ مقام جب وزیر زادہ انہیں دھوکا دے کر بندر بنا دیتا ہے، اور اُن کے قتل کے درپے ہو جاتا ہے۔ بڑی حد تک جاندار ہے۔

اُس وقت جو تقریر جانِ عالم نے کی ہے وہ واقعی دکھ اور اذیت کا احساس لئے ہوئے ہے:

"ہر راہرو کو کڑی منزل درپیش ہے۔ بابا دل تھوڑا، سر پر بوجھ بھاری، منزل دور ہے مسافر کے پاؤں میں حرص کے چھالے، ہوس کی بیڑیاں غفلت کا نشہ۔ راہ اَن دیکھی، راہبر ناپیدا — لیکن

چلنا ضرور ہے۔"

سرور نے اس موقع پر کردار میں حرکت پیدا کرنے کے لئے ایک اور ترکیب نکالی ہے۔ انہوں نے جانِ عالم کو بندر کے بھیس میں تبدیل کر دیا ہے۔ اور اس سے کردار میں ایک تغیر پیدا ہو گیا اور یکسانی اور ہمواری میں کمی آ گئی ہے۔

جانِ عالم کے کردار میں داخلی کش مکش کم پائی جاتی ہے، وہ زیادہ تر عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی کے بھروسے پر چلتے ہیں۔ وہ صرف اس واسطے بنے ہیں کہ عشق کریں اور چین سے رہیں۔ مگر دنیا دارِ مکافات ہے۔ زمانے کے سرد و گرم سے انھیں بھی گذرنا ہوتا ہے البتہ وہ عام آدمیوں کے مقابلے میں زیادہ آسانی اور خوش اسلوبی سے آزمائشوں سے گذر جاتے ہیں۔ انہیں ہر قسم کی سہولتیں میسر ہیں۔

اُن کا کردار اُس زمانے کے لکھنؤ کا آئینہ دار ہے۔ اسی لئے اہم ہے۔ لکھنؤ کی وہ زندگی جو رنگ رلیوں کی عادی تھی، جو امدادِ غیبی اور تن بہ تقدیر پر عامل تھی، جس میں خوش کرداری سے زیادہ خوش گفتاری پر زور ہوتا تھا جانِ عالم کے کردار میں آ گئی۔ عیش و نشاط کے وہ خواب جو شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے جانِ عالم کی شکل میں آ گئے۔

اے کاش، ایسا ہو جاتا!!

جانِ عالم

ایسی زندگی ہوتی تو بڑا اچھا ہوتا!!

ایسی ہی زندگی ہونی چاہیے !!!

یہی "اے کاش" جانِ عالم ہیں۔ مگر زندگی بڑی تلخ، اور سفاک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناز و نعم کے پروردہ 'جانِ عالم' ایک مضبوط اور توانا کردار نہ ہو سکے۔ ان میں ایک بجھتے ہوئے چراغ کی روشنی ہے۔ یہ روشنی مدھم سہی مگر اپنا وجود رکھتی ہے۔ 'جانِ عالم' کے کردار کی روشنی بھی اودھ کی بزم آرائی کی جان ہے!

(سنہ ۱۹۵۳ء)

"اعمال نامہ" پر ایک نظر

"اعمال نامہ" سر سید رضا علی کے خود نوشت سوانح حیات پر مشتمل ہے جو کئی سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اسے انہوں نے چودہ ابواب میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلا باب سنہ ۱۸۸۰ء سے شروع ہوتا ہے، اور آخری باب سنہ ۱۹۴۳ء پر ختم ہو جاتا ہے۔ خاندانی حالات، پیدائش، ماحول، تعلیم، تربیت، شادی، زندگی کی جدوجہد، سیاسی اور اصلاحی تحریکوں میں شمولیت، سرکاری و غیر سرکاری اداروں سے وابستگی، ادبی مشاغل، ملکی حالات کا جائزہ اور ان کے اثرات، غیر ملکی سیاحت، اردو ہندی کا

قضیہ، حسن و عشق کے واردات اور آخری شادی۔ ان تمام چیزوں کا ذکر کہیں تفصیل سے اور کہیں اجمال سے "اعمال نامے" میں ملتا ہے۔

اردو میں یوں تو خطوں، دیباچوں، تقریظوں اور چند تذکروں میں خود نوشت سوانح حیات مل جاتے ہیں۔ مگر یہ بہت تشنہ، نامکمل، غیر منظم اور زیادہ تر بے کیف ہیں۔ "اعمال نامہ" اردو میں غالباً پہلی کوشش ہے جس میں اصولی اور منظم طور پر مصنف نے اپنی زندگی کے حالات قلم بند کئے ہیں۔

سوانح حیات ـــــ کسی کے بھی ہوں، عام طور سے لوگوں کو متوجہ کرتے ہیں۔ ہم انہیں بڑے شوق سے پڑھتے ہیں۔ اس ذوق و شوق کی وجہ کچھ تو یہ بھی ہے کہ نجی زندگی سے ہمیں ایک جذباتی لگاؤ ہوتا ہے اور کچھ یہ بھی ہے کہ سوانح عمریوں میں ہماری ملاقات ایک جیتے جاگتے انسان سے ہوتی ہے۔ دوسری کتابوں کے برعکس ان میں زندگی کے آثار زیادہ پائے جاتے ہیں۔ اور ہمیں افسانے یا ناول کا لطف ملنے لگتا ہے ـــ ان میں صرف نظریات نہیں ہوتے بلکہ انسانی شکل میں چلتے پھرتے نظریات ہوتے ہیں۔

خود نوشت سوانح عمری میں ہماری یہ دلچسپی اور بڑھ جاتی ہے: بالخصوص جب یہ کسی مشہور آدمی کے قلم سے نکلی ہو۔ اسے پڑھتے

وقت ہمارے پیش نظر کئی پہلو ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ خود لکھنے والے نے اپنے حالات اور رجحانات کو کس انداز سے پیش کیا ہے؟ دوسرے یہ کہ جن لوگوں سے اس کا سابقہ پڑ چکا ہے ــــ وہ انہیں کس طرح سمجھنا چاہتا ہے۔ تیسرے ماحول کو اس نے کس طرح پرکھا ہے۔ سیاسی مذہبی اور تمدنی تحریکات اس پر کس طرح اثر انداز ہوئی ہیں۔ اور بحیثیت مجموعی ان کی طرف اس کا رویہ کیا رہا ہے۔ انہیں تمام امور کی جستجو پڑھنے والے کو رہتی ہے۔ پڑھنے والے کے یہی مطالبات لکھنے والے کی ذمہ داری کو بڑھا دیتے ہیں۔

خود نوشت سوانح نگار کو بڑے نازک اور اہم مراحل سے گذرنا ہوتا ہے۔ اسے بڑی دیانت، خلوص، صفائی اور جرأت کے ساتھ اپنا اور دوسروں کا جائزہ لینا پڑتا ہے ــــ یہ راہ بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی دھار سے زیادہ تیز ہوتی ہے ــــ ذرا لغزش ہوئی، ذرا قلم بہکا، اور خود نوشت سوانح عمری "ابلہ فریبی" ہو کر رہ جاتی ہے۔ قاری کو اگر یہ احساس ہونے لگا کہ مصنف واقعات کو توڑ مروڑ کر پیش کر رہا ہے، کمزوریوں کو چھپا رہا ہے اور "پینترے بازی" سے کام لے رہا ہے تو سارا کیا دھرا اکارت ہو جاتا ہے۔

مصنف کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ لکھتے وقت قاری کو نہ صرف

اپنا دوست سمجھے بلکہ ہم راز، ہم پیالہ، ہم نوالہ سمجھے ۔ خود اپنی ذات کا ایک جُز بنا لے، جس سے کوئی بات چھپائی نہیں جا سکتی، خواہ وہ کتنی ہی "نجی" کیوں نہ ہو ــــ اسے دوسروں پر پورا اعتماد کرنا پڑتا ہے تاکہ دوسرے اس پر پورا اعتماد کرسکیں۔ لیکن اس صاف گوئی اور جرأت کے یہ معنی نہیں ہیں کہ مصنف غیر جانب داری سے کام لے۔ اُسے بہر حال اپنے نظریات، اپنی پسند اور ناپسند کو پیش کرنا ہوگا ــــ صرف اُن کے اظہار میں صاف گوئی کی ضرورت ہے۔

سر سید رضا علی ان مطالبات سے واقف ہیں۔ اور انہیں اپنی ذمہ داری کا احساس ہے اس سے عہدہ برآ ہونے کی اعمال نامہ میں پوری کوشش نظر آتی ہے۔

دیباچے میں انہوں نے اپنے مطمح نظر کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے:

"میں نے یہ تہیہ کر کے قلم اُٹھایا تھا کہ واقعات کو اصلی صورت میں پیش کروں گا ......

حقیقت نگاری بڑا مشکل کام ہے۔ بالخصوص جب انسان اپنی کہانی لکھنے خود بیٹھے۔ میری تمام تر کوشش یہ رہی ہے کہ انصاف سے کام لوں۔ کسی

اعمال نامہ پر ایک نظر

تصویر کا رنگ پھیکا پڑے نہ زیادہ گہرا ہونے پائے، انسان خود ہی بے ڈول ہو اور رنگ رُسک سے ٹھیک نہ ہو تو میرا قصور نہیں ہے۔ اس کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ بادلِ ناخواستہ مجھے ایسے واقعات بھی لکھنے پڑے جن کے ظاہر نہ کرنے سے میں اخفائے حق کے الزام کا ملزم قرار پاتا۔ اپنی زندگی یا اپنے واقعات لکھنے پر کوئی شخص مجبور نہیں ہے۔ البتہ ہر شخص کو اپنی کہانی لکھتے ہوئے دو باتوں کا خیال رکھنا چاہیئے۔ ایک یہ کہ سچے واقعات پورے طور سے بیان کر دیئے جائیں۔ اخفائے حق نہ کیا جائے۔ نہ کوئی بات اُدھوری چھوڑی جائے۔ دنیا میں سچی بات بڑی مخدوش ہے جو آدھی ظاہر کی جائے اور آدھی چُھپا ڈالی جائے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مشہور انگریزی مثل کو کہ خواہش تخیل کی ماں ہے اپنے اوپر صادق نہ ہونے دے۔ اگر خواہش نے تخیل پر غلبہ حاصل کر لیا اور لکھنے والے نے واقعات کی صورت مسخ کرنی شروع کر دی تو آپ بیتی سچا نامۂ اعمال ہونے کے بجائے

افسانہ یا ناول بن جائے گی۔ میرے نزدیک اپنے
لکھے ہوئے سوانح حیات کی سب سے بڑی صفت
یہ ہونی چاہیے کہ ایک مرتبہ کراماً کاتبین بھی سامنے
آکر بہ آواز بلند پڑھ لیں تو لکھنے والے کو آنکھ نیچی نہ
کرنی پڑے۔"

سرسید رضا علی نے آخری جملے میں خود نوشت سوانح حیات کے بارے میں بڑے پتے کی بات بڑے دل چسپ پیرائے میں کہہ دی ہے۔ یہ جملہ نہ صرف ان کے مطمح نظر کو ظاہر کرتا ہے، بلکہ ان کے ادبی اسلوب کی خوبی کو بھی نمایاں کرتا ہے۔

"اعمال نامہ" پڑھنے کے بعد سب سے پہلی چیز جو سامنے آتی ہے وہ رضا علی کی ادبیت ہے۔ سرکاری حلقوں میں ادیب کا گذر بڑی مشکل سے ہوتا ہے۔ اور اگر ہوتا بھی ہے تو وہ اس حلقے میں پہونچ کر درباری بن جاتا ہے۔ "سخن فہمی عالم بالا" سے ادب کا تعلق جیسا ہو سکتا ہے۔ وہ ظاہر ہے۔ ادب کا تعلق انسانوں سے ہوتا ہے۔ اور سرکاری حلقوں کا تعلق "لاٹ صاحب" اور لاٹ صاحب کے بادشاہ سے۔ ظاہر سی بات ہے کہ ادب یا تو لاٹ صاحب کو خوش کر سکتا ہے۔ یا "لاٹ" صاحب کے پنجۂ ظلم میں گرفتار ہزاروں لاکھوں آدمیوں کو وہ

دونوں میں سے کسی ایک کا ترجمان اور بہی خواہ ہو سکتا ہے — ایسی صورت میں سید صاحب کی ادب دوستی ان کی شخصیت کو "بڑے لیڈر" ہونے سے بچا لیتی ہے۔ اردو میں اس قسم کی دو اور شخصیتیں نظر آتی ہیں جن کو علم و ادب سے شغف تھا۔ اور جن کے پاس اہل علم آتے ہوئے توہین نہیں محسوس کرتے تھے۔ ایک تو سر عبدالقادر اور دوسرے سر تیج بہادر سپرو۔ یہ تین حضرات اس زمانے میں اس مجلسی زندگی کے رکھ رکھاؤ کی آخری کڑی تھے۔ جس میں سیاست کے ساتھ ساتھ ادب کی طرف توجہ کرنے میں بھی کوئی ہرج نہیں تھا۔

"اعمال نامہ" سید صاحب کے پاکیزہ ذوق، سخن فہمی اور نفاست کا شروع سے آخر تک ترجمان ہے۔ جابجا انہوں نے جن اشعار کو برمحل طور پر درج کیا ہے، یا مومن خاں کے جن اشعار کا انتخاب پیش کیا ہے وہ ان کے مذاق سلیم کو نمایاں کرتا ہے۔ دیباچے کے شروع میں مرزا رسوا کا یہ شعر ہے ؎

لطف ہے کون سی کہانی میں
آپ بیتی کہوں کہ جگ بیتی

پہلے باب کی ابتدا بھی مرزا رسوا کے شعر سے ہوتی ہے ؎

نہ پوچھ نامۂ اعمال کی دل آویزی

تمام عمر کا قصہ لکھا ہوا پایا

اور جب کتاب تمام ہوتی ہے۔ لکھنے والے کا بچپن گذر جاتا ہے۔ جوانی گذر جاتی ہے۔ اور بال سفید ہو جاتے ہیں، اور رات بھیگنے لگتی ہے تو شیفتہ کا یہ شعر آخر میں ملتا ہے ؎

پانی وضو کو لاؤ۔ رُخِ شمع زرد ہے
مینا اُٹھاؤ۔ وقت اب آیا نماز کا

اس سے سید صاحب کے مطالعے کا پتہ چلتا ہے — پچھلے شاعروں کو اُنہوں نے بڑے غور سے پڑھا تھا۔ اور جو شعر انہوں نے پیش کئے ہیں وہ زیادہ تر ایسے نہیں ہیں کہ زبان زدہ ہو چکے ہوں۔ ان اشعار میں ایک تازگی ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بات ہے کہ انہوں نے اشعار کے معاملے میں شخصیتوں کو مدِ نظر نہیں رکھا ہے۔ جس کا جو شعر بھی اچھا ہوا، اور منا سب حال ہوا، اُسے لکھ دیا ہے۔ اعمال نامے میں جہاں میر، مومن، غالب کے شعر درج ہیں، وہاں نہال سیوہاروی کا بھی شعر ہے۔ یہ اُن کی وسیع النظری کا بھی ثبوت ہے۔

'اعمال نامہ' سے سید صاحب کی زبان دانی کا بھی پتہ چلتا ہے انہیں معنی و مطالب کے اظہار میں کوئی دِقت نہیں محسوس ہوتی۔ اُن کی عبارت صاف ستھری، دل کش اور رواں ہے۔ اس میں شگفتگی

اور کہیں کہیں مزاح کی چاشنی بھی پائی جاتی ہے:

"کسی ایسے شخص کے لئے جس کا کم و بیش چالیس برس تک ملک کی سیاسی زندگی سے تعلق رہا ہو' اپنی داستانِ محبت بیان کرنا اور اس کو کتاب کی صورت میں اپنی زندگی میں شائع کرنا بڑا دشوار کام ہے۔ ملا عبدالقادر بدایونی کی جرأت کو داد دینی چاہئے کہ ان کے تقدس نے اس آفتِ جاں کے حالات قلم بند کرنے سے باز نہ رکھا جس سے انہوں نے دل لگایا تھا۔ مگر اس زمانے میں چھاپنے کا فن ایجاد نہیں ہوا تھا۔ اور ملائے موصوف کو اطمینان تھا کہ ان کی کتاب ہر کس و ناکس کے ہاتھ میں نہ پہونچے گی۔ اب حالت یہ ہے کہ بات منہ سے نکلی اور پرائی ہوئی"

بات کہنے کا یہ ڈھنگ یہ سلیقہ اُن کی تحریر کو ادب کی سطح دے دیتا ہے اور پڑھنے والا اتنی ضخیم کتاب میں کہیں بھی اُلجھتا نہیں۔ یہی نہیں سید صاحب نے بعض شعراء کے کلام پر محاکمہ بھی کیا ہے۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام پر جو تبصرہ ہے وہ بہت حد تک درست ہے۔ اگرچہ

مختصر ہے اور تفصیل کی گنجائش تھی بھی نہیں۔ اسی طرح مومن کے کلام کے سلسلے میں بھی ان کی رائے وقیع ہے۔

اعمال نامے کے بارہویں باب میں سید صاحب نے فنونِ لطیفہ پر اپنے خیالات کا اظہار کھل کر کیا ہے۔ اردو کی ادبی حیثیت، انگریزی کے اثرات، رسم الخط، کتابت، ہندی، اردو اور ہندوستانی کے جھگڑے، تھیٹر اور سینما، ان تمام موضوعات پر سنجیدہ بحث و تمحیص ملتی ہے۔

اردو کے املا سے متعلق ان کی تجویزیں اہم ہیں اور ان پر سنجیدگی سے غور کرنے کی بڑی ضرورت ہے۔ املا کے سلسلے میں مبتدی اور منتہی دونوں کو جو دقتیں پیش آتی ہیں، اس پر اردو ادب کا ہر بہی خواہ غور و فکر کر رہا ہے۔ اردو کو آگے بڑھانے کے لئے اور رفتارِ زمانہ سے ہم آہنگ کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم تمام ادبی اور تمدنی روایات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو کے رسم الخط میں زمانے کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کریں۔ مگر یہ بڑی سوجھ بوجھ کا کام ہے۔ یہ کسی ایک فرد کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس کے لئے ایک پورے ادارے کی ضرورت ہے۔

اس سلسلے میں سید صاحب نے جو تجویزیں پیش کی ہیں، وہ نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔

اُن کی پہلی تجویز یہ ہے کہ:

حروفِ جار اور بعض دوسرے سیدھے سادے حروف اور الفاظ کو اور حروف اور الفاظ سے نہ ملایا جائے۔ مثلاً کا۔ کی۔ کے۔ گا۔ گی۔ گے کو اور حرفوں یا لفظوں سے ملا کر اردو کتابت میں مزید دشواریاں پیدا کرنے سے اجتناب کرنا چاہیئے۔

دوسری تجویز یہ ہے کہ:

مرکب الفاظ خواہ فارسی کے ہوں، خواہ ہندی کے، ان کے حصے جدا جدا لکھے جائیں۔ مثلاً سمجھدار کو سمجھ دار، گلچیں کو گل چیں، وغیرہ وغیرہ، بعض مرکب الفاظ ایسے ضرور ہیں جن کے دونوں حصوں کا علیٰحدہ علیٰحدہ لکھنا آنکھ کو بھلا نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً گل زار، دست خط، باغ باں، وغیرہ۔

تیسری تجویز اِس اور اُس، اِن اور اُن کی کتابت سے تعلق رکھتی ہے

جب اِس یا اِن کا زیر کے ساتھ پڑھا جانا مقصود ہو تو زیر نہ لگایا جائے۔ اور جب پیش کے ساتھ پڑھا جانا مطلوب ہو تو بجائے پیش کے الف کے بعد واؤ لکھ دیا جائے۔ ۱۹۔ ا اور ۲۹ کو اونیس،

اور او نیتیس لکھا جائے۔

چوتھی تجویز یہ ہے کہ:

اگر کسی اسم کے آخر میں ہائے ہوّز یا ہائے مختفی (چھوٹی ہ) ہو تو واحد کو ہ سے، اور جمع کو ے (یائے مجہول) سے لکھا جائے۔ مثلاً ایک ڈاک خانہ۔ چار ڈاک خانے، وغیرہ۔

غرضیکہ 'اعمال نامہ' کے اس باب میں انہوں نے بڑی کاوش اور تحقیق کے ساتھ اردو ادب اور رسم الخط پر بحث کی ہے جو توجہ کی مستحق ہے۔

لیکن 'اعمال نامہ' کے اس ادبی وصف کے باوجود بعض مقامات پر بڑی تشنگی محسوس ہوتی ہے۔ اور ہماری توقعات پوری نہیں ہوتیں، مثلاً بعض سیاسی اکابر کے حالات میں تفصیل سے کام لیا گیا ہے۔ مگر بعض ادیبوں کے بارے میں صرف چلتے ہوئے دو ایک جملے ہیں — شاد عظیم آبادی اور امداد امام اثر ایسی شخصیتیں نہیں ہیں جن پر دو ایک جملے لکھ کر کوئی آگے بڑھ جائے۔

ہر چند سر سید علی رضا سے اس کا مطالبہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ پڑھنے والے کی مرضی کے مطابق لکھیں، لیکن ان کی ادب دوستی کو

دیکھتے ہوئے ہم جائز طور پر توقع کر سکتے ہیں کہ شاد عظیم آبادی، اور امداد امام اثر کے بارے میں وہ کچھ لکھتے۔ یہ مطالبہ اس لئے اور بھی ہے کہ ان کو ایسے مواقع حاصل تھے کہ وہ ان حضرات سے اچھی طرح واقف ہو سکیں۔

اسی طرح نئے ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں اُن کے قلم سے دو جملے بھی خیر کے نہیں نکلے۔ حالانکہ بہت سے مشاعروں کی وہ صدارت کر چکے تھے۔ بہت سے ادیبوں سے ان کے تعلقات قریبی اور مخلصانہ رہے ہوں گے۔ مگر سید صاحب نے اردو ادب کے جدید دَور کو اعمال نامے میں جگہ نہیں دی۔

زبان اور بیان کے متعلق تو انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مگر ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں اُن کا قلم رک گیا ہے پورے اردو ادب سے یہ دور جو اقبال سے شروع ہوتا ہے اگر نکال لیا جائے تو اردو ادب بہت کم مایہ معلوم ہونے لگے گا۔ افسانے، ڈرامے، تنقیدیں، ناولیں، نظمیں، غزلیں، رباعیات، مثنویاں، یہ تمام چیزیں اسی دور میں جتنی اور جیسی لکھی گئی ہیں، اس سے قبل نہیں لکھی گئی ہیں۔ اردو میں اتنے وسیع پیمانے پر اتنا متنوع اور وقیع ادب اس سے پیشتر نہیں آیا تھا۔ اقبال، حسرت، یگانہ، جگر، فانی، فراق

جوش، مجاز، فیض، علی سردار جعفری، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، آل احمد سرور، پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت، منٹو اور بہت سے لکھنے والوں نے اردو کو جتنے نئے زاویوں اور تجربات سے روشناس کرایا ہے، وہ اس دور کا مہتم بالشان کارنامہ ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سر صاحب اس دور کے ادب سے اپنے کو ہم آہنگ نہ کر پائے۔ نیا ادب اپنے ساتھ نئے اقدار لے آیا تھا۔ اس کی صرف ادبی حیثیت نہیں تھی، بلکہ اعلانیہ طور پر سماجی اور سیاسی حیثیت بھی تھی۔ ادب کی اس نئی روش سے پرانے اقدار پائمال ہوتے تھے، اور صرف وہی حضرات اس سے قریب ہو سکتے تھے جو شعوری طور پر پرانے اقدار سے دامن چھڑا چکے تھے یا چھڑا رہے تھے، اور جن کے سیاسی عقائد اصلاح نہیں بلکہ تیز کے طالب تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے ادب سے سرکاری حلقوں کی دوستی پائیدار نہ ہو سکی اور ان کی پسند کم و بیش جاگیری دور کے ادب سے وابستہ ہو کر رہ گئی۔

اعمال نامے کی دوسری اہمیت اور غالباً سب سے بڑی اہمیت اس کے سیاسی مباحث میں ہے۔ اس میں ہندوستانی سیاست کی کش مکش اور خاص طور سے علی گڑھ یونیورسٹی کے پس منظر میں مسلم لیگ

کے نشوونما کی بہت سی ایسی تفصیلیں مل جاتی ہیں جن کا کہیں اور ملنا محال تھا۔ سید صاحب اس سیاستِ "درونِ خانہ" میں باہر کے آدمی نہیں تھے۔ پچھلے تمام سیاسی معرکوں میں سید صاحب نے خود بڑی سرگرمی سے حصہ لیا ہے۔ علی گڑھ کی تعلیمی اور سیاسی جھگڑوں سے لے کر کانگریس اور لیگ کی نبرد آزمائیوں میں وہ دُور کے تماشائی نہیں تھے۔ اُن سے بہتر اُس کے ظاہر اور باطن سے کون واقف ہو سکتا تھا۔ سیاسی حیثیت سے وہ مسلم لیگ کے مؤید اور سرگرم کارکن تھے۔

علی گڑھ یونیورسٹی کی بہت سی پیچیدہ گتھیاں اُن کے سامنے اور کبھی کبھی اُن کے ہاتھوں سے سلجھی ہیں۔ سر سید کی جانشینی کے مسئلے پر ان کی تحریر بہت سے پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہے۔

"ایک طرف سید محمود، دوسری طرف محسن الملک موجود تھے۔ میری جسارت کہ برآمدے میں پہونچ گیا۔ سید محمود نظیر اکبر آبادی کا یہ مصرعہ پڑھتے ہوئے اسٹریچی ہال سے نکل رہے تھے۔ ع

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

سارے ٹرسٹی ایسے ملول و مغموم تھے گویا جنازے کے ساتھ جا رہے ہیں۔

ٹرسٹیوں نے اس ہنگامے سے ذرا دیر پہلے سرسید علیہ الرحمۃ کی جگہ نواب محسن الملک کو کالج کا آنریری سکریٹری منتخب کیا تھا۔

سید محمود فرماتے تھے کہ میں لائف جوائنٹ سکریٹری ہوں۔ قواعدِ ٹرسٹیاں کی رو سے میرے موجود ہوتے ہوئے تم محسن الملک یا کسی اور کو آنریری سکریٹری نہیں بنا سکتے۔

سید محمود کی حالت زخمی شیر کی سی تھی۔ بپھرے ہوئے تھے، اور جو منہ میں آتا تھا کہہ رہے تھے۔ سب اِدھر اُدھر دبک رہے تھے۔ شیر کا مقابلہ خود اُس کے پُرانے رفیق محسن الملک سے تھا......

بالآخر اسی شخص کی سوجھ بوجھ کام آئی، جس کی فراست و ذکاوت اور ہوش مندی کا اب سے چند سال پہلے حیدر آباد میں ڈنکا بج رہا تھا۔

محسن الملک بڑھے، اور سید محمود کے قدموں کی طرف جھکے۔ آن کی آن میں ایک سید کی ٹوپی دوسرے سید کے قدموں پر تھی۔

سید محمود نے ہاتھ پکڑ کر محسن الملک کو اٹھایا اور فرمایا: "مہدی تو کیا کہتا ہے؟"

محسن الملک کی آنکھوں سے آنسو ٹپک رہے تھے۔ بھرائی ہوئی آواز میں جواب دیا "میں کہتا ہوں کہ اس وقت قوم کی کشتی کو ڈوبنے سے سوائے تمہارے اور کوئی نہیں بچا سکتا۔"

سید محمود بولے: "اچھا تو کہتا ہے تو میں راضی ہوں۔" سید محمود کی آواز میں افسوس کا ذرا سا بھی شائبہ نہ تھا۔"

کس قدر روشن اور منہ بولتی ہوئی تصویر ہے۔ رضا علی کے قلم نے ایسے کئی نقوش اُبھارے ہیں۔ اس کے بعد لکھتے ہیں:

"ممکن ہے لوگ کہیں کہ محسن الملک کا یہ عمل خلوص سے خالی تھا۔ آنسو بہانا اور پاؤں پر ٹوپی ڈال دینا شطرنج کی بساط پر شاطر کی چال تھی ..... محسن الملک کی کمزوریوں اور خوبیوں سے واقف ہونے کا موقع مجھ سے زیادہ مشکل سے موجودہ نسل کے کسی شخص کو ملا ہوگا۔ حیدر آباد میں محسن الملک نے

جو کچھ کیا ہو، مگر میں اپنے علم و یقین سے کہتا ہوں کہ
نوبرس علی گڑھ میں رہ کر انہوں نے جو کچھ کیا وہ تمام تر
خلوص اور سچائی پر مبنی تھا۔"

اسی طرح مشہور ہستیوں کے خاکے اور ان کی زندگی کے مختلف پہلو اعمال نامے میں ہمیں ملتے ہیں۔ سید صاحب نے ان خاکوں کو بڑی چابک دستی سے تیار کیا ہے۔ انہوں نے جو کچھ سچ سمجھا ہے وہی لکھا ہے، اور ذاتی تعلقات، پسند یا ناپسند کی بنا پر کسی کو کم تر یا برتر ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔

اعمال نامے کے یہ مباحث بڑے دل چسپ اور تاریخی اعتبار سے بہت مفید ہیں۔ سیاسی اور سماجی تحریکوں اور ان کے ملک گیر اثرات کے بہت سے رُخ اس کتاب میں پیش کیے گئے ہیں۔ اس دَور کی ساری جدوجہد، جوڑ توڑ، جاہ پرستی، جاہ دشمنی، اصلاح طلبی اور لغاوتوں کا عکس ہمیں ملتا رہتا ہے۔ سید صاحب نے بعض مواقع پر ایسے گوشوں سے نقاب اٹھایا ہے جو اب تک ہماری نظر سے نہاں تھے۔ اور ہماری سیاسی اور تمدنی تاریخ ان کے بغیر بہت سی غلط فہمیوں کا شکار ہو جاتی ہے۔

ادبی، سیاسی اور تمدنی دستاویز ہونے کے علاوہ اعمال نامہ اس لئے بھی بہت اہم ہے کہ یہ ایک ایسے آدمی کے سوانح سے تعلق رکھتا

ہے جس کی زندگی بڑی بھری پُری رہی ہے۔ جس نے ناساعد حالات کے باوصف بڑے عزم اور خود اعتمادی کے ساتھ اپنی جگہ بنائی۔ جس کی شخصیت ایک ادارے کی سی تھی، مگر جس نے اپنے حالات بیان کرنے میں کوئی جھجک، کوئی اُلجھن نہیں محسوس کی۔ پہلی شادی سے لے کر دوسری شادی تک کے واقعات سید صاحب نے بڑی اخلاقی جرأت اور حوصلے سے بیان کیے ہیں۔

"اعمال نامہ" پڑھنے کے بعد جو شخصیت ان کے سامنے آتی ہے وہ ایک مرنجاں مرنج، خوش اخلاق، وضع دار، شگفتہ مزاج، نفاست پسند، بامذاق اور غیرمعمولی تدبر کے آدمی کی ہے۔

'اعمال نامے' میں شروع سے آخر تک یہی شخصیت کارفرما ہے۔

یہ خشک اور پھیکی داستانِ زندگی نہیں ہے۔ سید صاحب کے قلم نے اس میں ایسی رنگ آمیزی کی ہے کہ اعمال نامے میں جان پڑ گئی ہے۔ اعمال نامے کی یہ سب سے بڑی کامیابی ہے۔

اردو میں ایسی خودنوشت داستانِ زندگی اس سے پہلے نہیں تھی۔ خانگی زندگی، رسم و رواج، قدیم و جدید اقدار کی آمیزش اور تصادم، ادبی اور سیاسی مسائل، سب پر "اعمال نامہ" سے جو روشنی

پڑتی ہے۔ وہ اسی نوع کے دوسرے سوانح حیات کو دور تک راستہ دکھاتی رہے گی۔ اردو ادب اسے کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کر سکتا۔

(سنہ ۱۹۵۲ء)

تین کتابیں تین نسلیں

میرے پیش نظر اس وقت تین کتابیں ہیں۔ اِن میں سے دو شعری مجموعے ہیں — آلِ رضا کی غزلوں کا مجموعہ "غزلِ معلّی" اور پروفیسر شورؔ علیگ کا مجموعۂ کلام "نبضِ دوراں"۔ تیسری کتاب قرۃ العین حیدر کا ناول "آگ کا دریا" ہے۔

پہلی دو کتابیں صہبا صاحب کی وساطت سے مجھ تک پہونچی ہیں۔ صہبا صاحب میرے بزرگ بھی ہیں اور دوست بھی۔ ان میں ایک بڑا وصف یہ ہے کہ بزرگی کے باوصف دوست بن جاتے ہیں اور دوستی

کے باوجود بزرگ بنے رہتے ہیں۔ یہ امر جہاں صہبا صاحب کے حق میں مفید ثابت ہوتا ہے وہاں بعض اوقات ان کے نیازمندوں کے لئے تشویش کا موجب بھی بن جاتا ہے۔ اُن کا حکم ہے کہ اِن کتابوں پر "کچھ لکھ دو"۔ صہبا صاحب خود صاحب دیوان شاعر ہیں۔ شعر وہ اب بھی کہتے ہیں، مگر مجھے انہوں نے کبھی سُنائے نہیں۔ یہ اُن کی بزرگی اور دوستی دونوں کی دلیل ہے۔ وہ "غزلِ معلّی" اور "نبضِ دوراں" کے ناشر بھی ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ 'افکار' کے ایڈیٹر ہیں۔

ادبی رسالوں کا ایڈیٹر اس وقت ادب میں ایک مرعوب کن حیثیت کا مالک بن گیا ہے۔ وہ اپنے ساتھ دوسروں کو بھی یہ باور کرانے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ جو لوگ اُس کے رسالے میں نہیں لکھ رہے ہیں وہ یا تو سِرے سے ادیب ہی نہیں۔ اگر ہیں بھی تو اُن کا نہ ہونا بہتر ہے۔ اور جو حضرات اُس کے رسالے میں لکھتے ہیں، ان میں ادیب بننے کی صلاحیت ہے۔ اور یہ صلاحیت ایک دن انہیں مستقل طور پر ادیب بنا سکتی ہے۔ بشرطیکہ وہ اسی طرح اس کے رسالے میں لکھتے رہیں اور جو مستقل لکھ رہے ہیں وہی دراصل ادیب ہیں۔ چنانچہ وہ بہت سے ادیب اور شاعر جو رسالوں میں کم لکھتے ہیں یا نہیں لکھتے، ان سے ادب کا وہ قاری جس کی دوڑ صرف رسالوں تک محدود ہے بیشتر ناواقف ہوتا ہے۔

آل رضا کی شاعری کے ساتھ بھی تقریباً یہی کچھ معاملہ ہوا ہے یوں تو اُن کی غزلیں ملک کے ہر معیاری رسالے میں وقتاً فوقتاً چھپتی رہی ہیں۔ لیکن اُن کی اشاعت میں انہوں نے اُس خاص اہتمام سے کام نہیں لیا جس کی بدولت وہ پڑھنے والوں کے ذہن میں تازہ رہتے ادب میں آج "باقی" رہنے سے زیادہ "تازہ" رہنے کا سوال ہمارے بیشتر ادیبوں کے سامنے ہے۔ یہ سوال ادب سے زیادہ تجارت کا ہے۔ اور تجارت سے زیادہ "ریفریجریٹر" کا ہے جو ہمارے رسالوں کے ذریعے مہیا کر دیئے جاتے ہیں۔ دوسری دقت خود آل رضا کی شاعری کا زمانہ اور رُخ ہے۔

اتفاق سے متذکرہ تینوں کتابیں ہمارے ادب کی تین نسلوں کی نشان دہی کرتی ہیں — قدیم، جدید، جدید تر — حالانکہ یہ موخرالذکر جدید نسل بھی جس میں قرۃ العین حیدر شامل ہیں، اب اتنی جدید نہیں رہی۔

آل رضا کا پہلا مجموعۂ کلام سنہ ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔ اسی سے آپ اُن کی شاعری کی عمر کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب

صفیؔ، عزیزؔ، محشرؔ، اور آرزوؔ کی آوازوں نے لکھنؤ کی مروّجہ غزل گوئی کو نیا پن دینے کے ساتھ ساتھ ایک نئی ثقاہت بھی بخش دی تھی۔ اُس شاعری کو جو معاشرتی ترجمانی اور تنقید کا کام ختم کرکے آداب و تہذیب کا جزو لازم بن کر رہ گئی تھی، اور اپنی شعری اہمیت کھوتی جا رہی تھی، ان باکمال شعراء نے پھر معتبر بنا دیا۔ اور اس مقام پر لے جانے کی کوشش کی جہاں وہ معاشرے کے لئے صرف تفریح نہیں بلکہ غور و فکر کا سامان بھی فراہم کر سکے۔ اس معاشرے میں جہاں "اٹھتے بیٹھتے، چلتے پھرتے شعر ہو جایا" کرتے تھے، جہاں بات بات پر شعر پڑھے جاتے تھے۔ جہاں شعر گوئی بالکل آسان چیز بن چکی تھی، ان شعراء نے اسے پھر "مشکل" بنا دیا —— اسے تیار شدہ مال کی جگہ ایک فنِ شریف میں تبدیل کر دیا —— یہ اُن کا بڑا کام ہے۔ اس چیز نے جدید غزل گوئی کے لئے راہ ہموار کرنے میں بڑی مدد دی ؎

دُعا دیں گے مرے بعد آنے والے میری وحشت کو
بہت کانٹے نکل آئے مرے ہمراہ منزل سے
(ثاقبؔ لکھنوی)

لیکن ان شعراء نے جہاں اپنی محنتِ شاقہ سے غزل گوئی کو ایک ثقہ راہ پر ڈال دیا، وہاں اس کے عشقیہ مزاج میں کوئی نمایاں

تبدیلی پیدا نہ کر سکے. اور شاید یہ ممکن بھی نہ تھا۔ زہرِ عشق کا دور اپنے اثرات ایک مدت تک کے لئے چھوڑ گیا تھا۔ اس کے اثرات اس زمانے کے تقریباً تمام شعراء کے یہاں کسی نہ کسی پیرائے میں پائے جاتے تھے.

بام پر آنے لگے وہ سامنا ہونے لگا
اب تو اظہارِ محبت برملا ہونے لگا

(حسرت)

معاملاتِ عشق ابھی بام و در، خلوت، بزمِ غیر اور چلمن کی تیلیوں سے آگے نہیں بڑھے تھے. آلِ رضا کی شاعری اس وقت ابھری، جب ملک گیر تبدیلیاں اس دور کی بساطِ عشق الٹ چکی تھیں، اور عشق میں ایک نیا اور وسیع تر شعور جاگ اٹھا تھا۔ اُن کی شاعری ذہنی تربیت کے لحاظ سے نئے عشقیہ شعور کو قبول نہیں کر سکتی تھی، لیکن وہ عشق اور شاعری دونوں کی وسیع تر تعبیرات سے بے خبر بھی نہیں رہ سکتی تھی یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں معاملاتِ عشق کے اظہار میں ایک توازن ہے. وہ معاملہ بندی کے شاعر ضرور ہیں مگر ان کے یہاں "کھُل کھیلنے" والا انداز نہیں ملتا۔ اُن کی غزلوں میں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت پائی جاتی ہے۔ آلِ رضا کی شاعری کی توجہ کا اصل مرکز معاملاتِ عشق ہیں اور یہ وہ راہ ہے جس پر لوگ آنکھ بند کر کے چلتے ہیں، اور اکثر ٹھوکر کھا جاتے

مگر آلِ رضا نے اس راہ میں بھی آنکھیں بند نہیں کیں، اور قدم سنبھال کر اٹھائے ہیں۔ اس چیز نے ان کی شاعری کو غیر محتاط ہونے نہیں دیا۔ حالانکہ اسی چیز نے اُن کی شاعری میں وارفتگی کی کمی پیدا کر دی" اور اس کو پہلو دار ہونے نہیں دیا۔ "کھُل کھیلنے" والی شاعری اپنے ممکنہ ابتذال اور پست خیالی کے باوجود زندگی سے شدید دلچسپی لینے کا ایک مثبت اور توانا پہلو رکھتی تھی۔ اس میں ایک نوع کی وسعت تھی وہ کچھ مجبوب میں سب کو لے کر اور سب کے ساتھ جانے کی قائل تھی۔ اس شاعری کا بدل اس سے بلند تر عشقیہ شاعری ہے نہ کہ مصلحانہ شاعری، یا ایسی غزلیں جن میں حد درجے کی احتیاط پائی جاتی ہو۔ آلِ رضا کی شاعری میں اصلاحِ غزل کا تو خیر کوئی جذبہ نہیں پایا جاتا، ورنہ وہ سیٹھی اور پھیکی ہو کر رہ جاتی، مگر ایک مخصوص قسم کا رکھ رکھاؤ ضرور پایا جاتا ہے۔ اُن کا عشق وضعدار ہے۔ وہ نڈر اور بے باک نہیں۔ جلوت سے زیادہ خلوت پسند ہے۔ وہ پرانی روایات اور مزاج کا حامل ہوتے ہوئے بھی اپنی "حسن پسندی" کے اظہار میں تکلف برتتا ہے۔ اور "کھُل کر" "دردِ دل" بیان کرنے سے اجتناب کرتا ہے۔ آلِ رضا کی غزلوں میں اس ضبطِ عشق کی وجہ سے احساس کی شدت کم ہو گئی ہے۔ مگر اسی چیز نے اُن کی شاعری کو عام رنگ سے ہٹا کر ایک امتیازی اور انفرادی رنگ سے قریب بھی کر دیا ہے

اُن کے دیوان کے شروع میں ان کا ایک شعر درج ہے ؎

اُٹھائے بزمِ محبت سے لے گئے جن کو
عجب مزاج کی شمعیں تھیں جل سکیں نہ کہیں

یہ شعر اُن کی شاعری کے عشقیہ مزاج کی وضاحت کے ساتھ ساتھ ان کے اس انفرادی رنگ کی طرف توجہ دلاتا ہے جس میں روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کی ہمت پائی جاتی ہے۔ یہ شمع جو انہوں نے اس وقت جلائی تھی جب پُرانے رنگ کے کہنے والے شمعِ سحری ہو چکے تھے، آج بھی اپنی ایک مخصوص روشنی رکھتی ہے۔ یہ روشنی اپنے سے روشن تر ماضی کی یاد دلاتی ہے، اور ماضی کی اُس بڑی عشقیہ شاعری کی طرف ذہن منتقل کر دیتی ہے جو آلِ رضا تک آتے آتے تھک چکی تھی اس شمع کی مدھم روشنی میں بڑی دل آویزی، بڑا افسوں ہے — کئی سائے پیمانِ وفا باندھے ہوئے آنکھوں میں آنسو لیے ہوئے، اُس کی روشنی میں ابھرتے ہیں — اور روشنی کے اس مدھم دائرے سے نکل کر ماضی کے بے پایاں دھندلکے میں گم ہو جاتے ہیں۔ کتنی کافوری شمعیں، کتنے عنبر و عود سے مہکتے ہوئے شبستان، کتنے یاسمی ہار اس پیلی روشنی میں اپنا عکس ڈال کر غائب ہو جاتے ہیں۔ یہ ہمارے ماضی کے عشقیہ افسانوں کا ایک دھندلا سا خاکہ پیش کر دیتی ہے ؎

سوئے تھے سرِ شام، کھلی پچھلے پہر آنکھ
منہ دیکھ کے اُٹھے ہیں چراغِ سحری کا

آل رضا کی شاعری کی ایک اہمیت یہ ہے کہ وہ اُس دور کی نشان دہی کرتی ہے جو اب کبھی لوٹ کر نہیں آئے گا۔ جو اس عہدِ جدید میں اپنے آپ کو اجنبی پاتا ہے۔ اور جب اُس کے سامنے عشق کی گھاتوں اور حسن کی باتوں کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو وہ یہ کہہ کر چُپ ہو جاتا ہے ؂

ہمارے منہ پہ رضاؔ تذکرے محبت کے
کہ جیسے ہم نے یہ باتیں کبھی سُنیں نہ کہیں

اس مٹتے ہوئے دور کے پاس اب صرف یادیں ہیں ؂

واہ رے یادِ عہدِ تمنا، دل کی سجاوٹ کیا کہیے
باسی پھولوں میں جیسے خوشبو پھول پہننے والے کی

اور کبھی ایک تلخی کے ساتھ اس کے لب پر نیرنگِ روزگار کا ذکر آ جاتا ہے ؂

روز رنج کے کیسے کیسے کھلاتی تھی روز پھول
جانے لگی تو مڑ کے نہ دیکھا بہار نے

ظاہری بات ہے کہ اس نوع کی شاعری میں آج کے شاعرانہ مزاج سے ایک قسم کا بُعد ملے گا۔ لیکن اس کا حُسن بھی یہی دُوری ہے۔

یہ دُوری اُسے اپنا ایک "رومان" دے دیتی ہے۔

آل رضا کی شاعری میں "کم آمیزی"، اور "کم سخنی" ملتی ہے۔ کم آمیزی کے سبب وہ مجمعِ عام میں بھی پہچانی جاسکتی ہے۔ کم سخنی اُن کی شاعری کا مزاج بھی ہے اور فن بھی۔ وہ "بہت کم" کہہ کر بھی "بہت کچھ" کہہ جانے کی صلاحیت رکھتی ہے ؂

ہم تو اُسی کو سنتے رہتے
رہ گئے آپ جو کہتے کہتے

اِس میں ہلکے اشاروں، لطیف کنایوں اور "نامکمل مکالموں" سے معاملاتِ حسن و عشق کو بیان کرنے کا سلیقہ اور رجحان دونوں پایا جاتا ہے ؂

"کون رضا اور کیسی محبت"؟
کوئی کہتا — تم تو نہ کہتے!

آل رضا کا شیوہ نرم گفتاری ہے۔ بہت سلجھ کر وہ باتیں کہتے ہیں۔ اُن کی زبان میں کہیں بھی غرابت اور الجھن نہیں ہے۔ ان کے لہجے میں کبھی کبھی ایک بانکپن اور سرمستی بھی ملتی ہے۔ اور اسی میں کہیں سمویا ہوا درد، مہجوری بھی ؂

کشتِ بے آب نے دیکھے ہیں وہ کالے بادل

جو کہیں اور برسنے کو ادھر سے گذرے

کب سے تھی بے کیف طبیعت آج رضاؔ پھر شعر کہے
سندھ کے ریگستان میں آئی برکھا رُت بنگالے کی

کھلتے پھولوں کی یہ کہانی، دل کو نہ کیوں تڑپائے بہت
شاخوں پر کم رہنے پائے، ہاتھوں میں کمہلائے بہت
موسم گُل کی سُن گُن پائی، جلدی جلدی گھر سے چلے
ویرانے کو ایسا کم چھوڑا، گو کہ بڑی کہلائے بہت
قسمت کا یہ پھیر بھی دیکھا بجھنے والی پیاس بڑھی
مٹی ترسی، بُوند نہ برسی، بادل گھر کے آئے بہت
کچی کلیاں توڑ کے رکھ دیں پانی میں کھل اُٹھنے کو
یُوں جو تمناؤں سے کھیلے کھیل کے ہم پچھتائے بہت
انسانوں کا عجائب خانہ ہے تو رضاؔ دلچسپ مقام
جس سے بولو جس کو دیکھو، سمجھے کم، سمجھائے بہت

سیدھی سادھی زبان کا یہ جاندار استعمال، سامنے کے لفظوں کو یُوں کیفیت میں بھر دینا بڑا مشکل کام ہے۔ آرزو لکھنوی کے بعد اس

طرح کے چند شعر بھی کہہ لینا کچھ کم حوصلے کی بات نہیں ہے ۔ آلِ رضا نے آرزو سے فیض اٹھاتے ہوئے بھی اپنی آواز کو برقرار رکھا ہے ۔ وہ بڑے پختہ اور معتبر کہنے والوں میں ہیں ۔

"غزلِ معلّی" کی اشاعت ہماری شاعری کے اس دور میں جب اعتبارِ غزل اُٹھتا جا رہا ہے ایک اہمیت رکھتی ہے ۔

"غزلِ معلّی" کے بعد پروفیسر شور کے مجموعۂ کلام "نبضِ دوراں" کو اٹھا لیجئے ، اور آپ کو ایک نظر میں معلوم ہو جائے گا کہ آلِ رضا کے دور سے لے کر اس دور تک ہماری زندگی میں کتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں — یہاں دنیا ہی بدلی ہوئی ملے گی ۔ اس دنیا میں حسن اور عشق دونوں معاشرتی اور معاشی مسائل سے دوچار ہیں ۔ یہاں صبح پھیکی اور شام بے کیف ہے ۔ یہاں جب بادل بھی اٹھتے ہیں تو اپنی ساری سرمستی اور خوابناکی کے باوصف ہماری زندگی سے دکھ کے احساس کو مٹا نہیں سکتے

یہ نجم و ماہ و ثریا کی آنکھ کا کاجل
یہ پربتوں کی قبائیں ، یہ نیل کے آنچل

تین کتابیں، تین نسلیں

سُرودِ حافظ و خیام کے یہ افسانے
ہُوا کے دوش پہ اڑتے ہوئے سے میخانے
کسی دیار کے آنسو کسی حریم کے خواب
بتانِ مصر و عجم کے سیاہ رنگ نقاب

بادل کے ان "رومان پرور" لذت میں ڈوبے ہوئے تصورات کے باوجود نگاہ بھٹک کر پھر اسی خاک و خون میں لتھڑی ہوئی دنیا کی طرف آجاتی ہے۔ اور بادل ایک نیا روپ اختیار کرنے لگتے ہیں

غریب خانہ بدوشوں کے چاکِ پیراہن
جلے ہوئے سے گریباں پھٹے ہوئے سے کفن
یہ آنسوؤں کی دعا بھوک کی حنا جاتیں
یہ کھیتیوں کے سلگتے سہاگ کی راتیں

اس دنیا کے رہنے والے سیدھے سادے طور پر عشق کرنے اور خلوص بتانے کی جگہ خیر و شر کی علامتیں اور تاریخی قوتوں کے مظہر ہیں۔ یہ دنیا جرم، سازش، گناہ، کذب، قتل و غارت، معصومیت طہارت اور شہادت سے مل کر بنی ہے۔ اس میں ہر قسم کے لوگ ملتے رہتے ہیں ؎

سحر و بوجہل و کوفی و شامی

بوذر و بایزید بسطامیؒ
ابن صباح و مانی و شداد
ابنِ ملجم، عبید، ابنِ زیاد

معاشرتی شعور کے اس موڑ تک پہونچتے پہونچتے حسن حلیمن کو ہٹا کر ڈرائنگ روم میں آ بیٹھا تھا۔ اور بزم یار کی جگہ کافی ہاؤس اور ہوٹل آباد ہونے جا رہے تھے۔ مدرسوں نے کالجوں اور یونیورسٹیوں کے لئے جگہ خالی کر دی تھی۔ جدید شاعری معاشرتی تضاد اور پیکار کا ایک نیا اور گرم شعور لے کر سامنے آ رہی تھی۔ اُس کے سامنے اب ؏

فاقہ مست و مفکر و مزدور

سبھی آ چکے تھے۔ یہ شاعری اب نہ دلّی کی رہ گئی تھی نہ لکھنؤ کی۔ یہ پورے ملک میں رونما ہونے والے واقعات اور تغیرات کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کے نئے تہذیبی اور سیاسی رجحانات سے خود کو ہم آہنگ اور ہمہ گیر بنانا چاہتی تھی۔ اس نئی شاعری کی پشت پر اقبال اور جوش کی عہد آفریں آواز تھی۔

جوش کی آواز آج بھی جب شاعری کا مزاج بدل چکا ہے اور ہم بہت آگے بڑھ آئے ہیں، اپنی پہنائی، گیرائی، خود اعتمادی اور زندگی کی اساسی قوتوں کو لئے ہوئے نو بہ نو تغیرات کے لئے آغوش وا

کیے ہوئے ہے۔ اُس کی گرمی، بے باکی، جرأت سرمستی میں کمی نہیں ہے، اِس میں وہ جو 'سنگ و آہن' کی سختی اور 'حریر و پرنیاں' کی نرمی تھی، آج بھی پائی جاتی ہے۔ وہ آج بھی نصف صدی قبل اُبھرنے کے باوجود زمانے کے شدائد سے سرگرم پیکار ہے۔

اس آواز سے جدید شعراء کی ایک پوری نسل متاثر ہوئی ہے۔ یہ آواز مجاز، جذبی، جاں نثار اختر، سردار جعفری، اور بہت سے دوسرے شعراء کو متاثر کر چکی ہے۔ شور صاحب بھی اس آواز سے متاثر ہیں۔ وہ اپنے الفاظ کے دروبست اور اپنی نظموں کی تشکیل و تعمیر میں دوسرے شعراء کے مقابلے میں جوش سے قریب تر ہیں۔ اُن کا لہجہ بھی جوش سے ملتا جلتا ہے۔ اور یہ اس بات کی دلیل ہے کہ وہ زمین پر کھڑے ہیں' ہوا میں معلق نہیں ہیں۔ اور بے سوچی سمجھی ہوئی 'جدیدیت' کے چکر میں 'بے نسلے' نہیں ہیں۔ اور یہ اس بات کی دلیل نہیں ہے اُن کی اپنی کوئی آواز نہیں ہے یا اُن کا لہجہ مستعار ہے۔

شور صاحب کا انداز نظر اور مزاج جوش سے مختلف ہے۔ ان کا دور جوش کی آواز کے سائے میں پلنے کے باوجود جوش کے دور سے نہ صرف اپنی جزوئیات اور خصوصیات میں مختلف ہے بلکہ مزاج میں بھی۔ یہی چیز اُن کی شاعری کو جوش کے رنگ سے ہٹا کر ایک علیحدہ

رنگ دے دیتی ہے، اور ایک نئے مقام پر کھڑا کر دیتی ہے۔ اُن کی شاعری کی آبیاری میں تاریخ کی تازہ ترقوتوں کا ہاتھ ہے۔

اُن کی شاعری میں اس کا بھی امکان ہے کہ آپ "بنتِ حوا" کی تلاش میں نکلیں اور "فرائیڈ" تک پہونچ جائیں۔ "شوپنہار" کی طرف دیکھیں اور اس کی ہنسی آپ کے سامنے تاریخ کے مختلف مناظر پیش کر دے۔ یہاں آپ کو یونیورسٹی کے ایسے سند یافتہ مل جائیں گے جو علم کی طلب میں علم سے دُور جا پڑے ہیں ؎

خیال و فکر پہ بکھرا ہوا بوسیدہ کتابوں کا
نظر پر دور تک پھیلا ہوا اک جال خوابوں کا

اور جن سے شور صاحب یوں مخاطب ہوتے ہیں ؎

تری ہر فکر میں کتنی نگاہوں کے اُجالے ہیں
تری ہر بات میں کتنی کتابوں کے حوالے ہیں

کافی ہاؤس کے دانشوروں، اور برخود غلط شعراء کی تصویریں بھی آپ کے سامنے یکے بعد دیگرے تیزی سے آتی رہیں گی ؎

جسم پر اک نفیس سی اچکن
کچھ لگے کچھ کھلے ہوئے بٹن
اُلجھے اُلجھے سے یوں ہوا کے بال

تین کتابیں، تین نسلیں

جیسے نبیوں کو اُمتّوں کا مُلال

ایک پبلک کے نورِ دیدہ ہیں
اور اک ریڈیو رسیدہ ہیں

شہرتوں کے غلام بے ڈھنگے
ایک حمام سیکڑوں ننگے!

شورؔ صاحب نے اس دنیا کو خوبی سے پیش کیا ہے۔ یہاں اُن کی آواز تلخ ضرور ہو گئی ہے۔ مگر یہ تلخی مجوزہ تاثر کو ابھارنے کے لئے ضروری تھی اُن کے یہاں صرف تلخی نہیں، نرمی بھی ہے۔ بسبب موقع اور بسبب ضرورت ان کی آواز میں نرمی بھی آجاتی ہے۔

"نبضِ دوراں" کی نظموں کو شورؔ صاحب نے تین حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ پہلے حصّے کا نام انہوں نے 'رومان' رکھا ہے جس کے تحت اُن کی رومانی نظمیں درج ہیں۔ دوسرے حصّے کا عنوان 'انقلاب' ہے جس میں اس برصغیر کے سیاسی حالات کی عکّاسی اور تنقید ملتی ہے تیسرے حصّے میں جس کا عنوان 'حیات و کائنات' ہے' انہوں نے ماضی اور حال کے اہم تاریخی مظاہر سے بحث کی ہے۔ آخر میں کچھ غزلیں

بھی دے دی گئی ہیں۔ شورؔ صاحب نظم کے شاعر ہیں، اور غزل شاید اُن کی "نگاہِ نکتہ چیں" کی تاب نہیں لا سکی ہے۔ وہ غزلوں میں بھی اپنی نظم نگاری کے تیور سے دست بردار نہیں ہو سکے ہیں۔

رومانی نظموں میں شور صاحب کی آواز جوان اور رسیلی ہے اس میں کلیسا کی گھنٹیوں کی چاندی اور بنتِ مریم کا تقدس اور معصومیت ہے۔ یہاں اُن کا لہجہ یادوں کی طرح نرم اور پُرسوز ہو گیا ہے ؎

یہ دُھوپ اور اس بلا کا سایا
غربت میں وطن کا دھیان آیا
پردیس نے پھر کیا کچھ ارشاد
اک شہرِ نگار آ گیا یاد

شورؔ صاحب کی نظموں کو پڑھتے وقت بار بار یہ احساس ہوتا ہے کہ ان نظموں کو مجموعے کی شکل میں آج سے بہت پہلے چھپ جانا چاہئے تھا۔ اس میں موضوعات اور مباحث اہم ہوتے ہوئے بھی، ایک حد تک پرانے نظر آتے ہیں۔ اور اگر یہ شور صاحب کی جگہ کسی دوسرے شاعر کے قلم سے نکلے ہوتے تو شاید ان کا پڑھنا بھی محال ہوتا۔ مگر شورؔ صاحب کی پختہ کاری اور حُسنِ بیان نے اُن کو پھیکا اور بے لطف ہونے سے بچا لیا۔ ان میں شاعری مل جاتی ہے۔

اُن کی نظموں کے مطالعے کے وقت ہمیں چند الفاظ ایسے بھی ملتے ہیں جن سے شور صاحب کو بڑا اُنس معلوم ہوتا ہے۔ یہ بار بار اُن کی نظموں میں آتے ہیں۔ مصر و عجم، فرعون، نیل، حافظ و خیام، یونان، کلیسا، اندھیرا، سُورج، وغیرہ وغیرہ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے رومانی تخیل کے لئے یہ الفاظ مہمیز کا کام دیتے ہیں۔ ان کو انہوں نے مختلف علامتوں میں بھی تبدیل کر دیا ہے۔ لیکن ان کا کثرت سے استعمال خیال کی راہوں کو کچھ مسدود بھی کر سکتا ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا سارا زورِ شاعری کھنچ کر بس انہیں چند علامتوں میں آ گیا ہے، اور دوسرے الفاظ صرف خانہ پُری کے طور پر رہ گئے ہیں۔

حالانکہ شور صاحب کا سرمایۂ الفاظ محدود نہیں ہے۔ وہ اپنے معاصر شعراء میں سب سے زیادہ الفاظ کا ذخیرہ رکھتے ہیں۔ اور اُن کو قدرت کے ساتھ استعمال کر سکتے ہیں۔ وہ بہت کھل کر کہنے والوں میں سے ہیں۔ اُن کا قلم الفاظ کی تلاش میں سرگرداں نہیں رہتا۔ وہ الفاظ کے استعمال سے جھجکتے نہیں ۔۔۔ جھجک تو اُن کی شاعری میں کہیں نہیں ہے ۔۔۔ وہ صاف گو۔ بلکہ بعض اوقات "منہ پھٹ" ہیں، اپنے گرد و پیش کی دنیا کو پیش کرتے، اور اُس سے آنکھیں ملاتے وقت

شورؔ صاحب نے کہیں جھجک نہیں دکھائی ہے۔

اُن کی نظمیں عصرِ حاضر کے تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی مسائل سے گذر کر اس وسیع کائنات میں انسان کی "کس مپرسی" کی طرف بھی توجہ دلاتی ہیں ___ اُن کا لہجہ نڈر ہے۔ اس لہجے میں حسن آفرینی کا نرم تاثر بھی ہے اور طنز کی تلخی بھی۔ بُت شکنی اُن کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت ہے، اور اس معاملے میں وہ صرف اپنے ضمیر کو رہنما بنانے کے قائل ہیں۔ یہ بڑی بات ہے۔ شورؔ صاحب کے رنگ کو اُجاگر کرنے اور پہچنوانے میں اس چیز نے بڑی مدد دی ہے۔

اپنے مزاج اور اپنے کلام کی عمر کے اعتبار سے شورؔ صاحب اُس قافلے سے تعلق رکھتے ہیں جو بیس پچیس سال اُدھر ادب کی نئی راہوں اور نئی منزلوں کی تلاش میں نکلا تھا۔ اس قافلے نے کیا کھویا، کیا پایا، اس کا کوئی حتمی فیصلہ ابھی نہیں ہو سکتا۔ لیکن اتنی بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ یہ ہمارے ادب کی راہوں کا سب سے تیز رفتار اور جواں ہمت قافلہ تھا۔ شورؔ صاحب اس قافلے کے ایک اہم فرد ہیں۔ اور ان میں آج بھی تازہ دمی ہے۔ وہ اسی ہمت اور توانائی کے ساتھ آج بھی آگے بڑھ رہے ہیں۔ ان کی فکر زندہ، اُن کی نگاہ روشن اور اُن کے قدم راہ آشنا ہیں۔

"نبضِ دوراں"، اس سہل انگاری اور الفاظ کی ناداری کے زمانے میں تلاشِ حسن کی تھکا دینے والی صعوبتوں اور شاعری کی چھپی ہوئی توتوں کا مظہر ہے۔ یہ ہمارے بہت سے نئے لکھنے والوں کے لئے ایک تحریک بھی بن سکتی ہے۔

تیسری کتاب، قرۃ العین حیدر کا ناول "آگ کا دریا" ہے یہ کتاب ایک جدید تر ذہن کی نمائندگی کرتی ہے۔ آلِ رضا کی شاعری سے گذر کر شور صاحب کی شاعری تک جو تبدیلی ہو چکی تھی، وہ سیاسی معاشی اور تہذیبی لحاظ سے بڑی دُور رس اور تیز تھی۔ قرۃ العین حیدر کے دَور تک جو تبدیلی ہوئی ہے وہ اس سے زیادہ دُور رس اور تیز تر ہے۔

سوچنے اور سمجھنے کی بہت سی نئی راہیں اس دور تک آتے آتے پیدا ہو چکی تھیں۔ وہ مسائل جو پہلے واضح اور متعین ہو چکے تھے اب پھر پیچیدہ، دھندلے اور غیر متعین سے ہونے لگے تھے۔ ادب اپنے اظہار اور اندازِ نظر میں ایک بار پھر اسلوب کے مختلف سانچوں اور فکر کی

نئی سمتوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آنے لگا تھا۔ الفاظ کو نئے آہنگ اور روابط کے ساتھ استعمال کرنا، ان کو مانوس فضاؤں سے نکال کر نامانوس، اجنبی، اور پردیسی فضاؤں میں لے جانا، نئی علامتوں کی در آمد اور پرانی علامتوں کو نئے اور خیال انگیز طور پر پیش کرنا، اندازِ بیان کے مختلف تجربات سے ذہن میں تازہ جستجو کو ابھارنا، اور نئی مناسبتوں کو پیدا کرنا، یہ اور ایسی بہت سی چیزیں قرۃ العین کے دور کی نشان دہی کرتی ہیں۔ جس کی ایک اچھی ترجمان خود قرۃ العین حیدر رہیں۔

قرۃ العین کے ناول میں لکھنؤ ایک بار پھر آجاتا ہے۔ مگر یہ لکھنؤ آلِ رضا کے لکھنؤ سے مختلف ہے۔ یہ نیا لکھنؤ ہے، اس کا مزاج مختلف ہے۔ یہ حضرت گنج، مال روڈ، ریڈیو اسٹیشن، کافی ہاؤس، یونیورسٹی آئی، ٹی، کالج، اور دہرہ دون، شملہ، نینی تال اور مسوری سے آنے اور وہاں تک لے جانے والی ریلوں، اور لندن اور پیرس تک پرواز کرنے والی فکر سے مل کر بنا ہے۔

اس ناول میں پرانا لکھنؤ جہاں جہاں آیا ہے وہ مس حیدر کا لکھنؤ نہیں ہے۔ اس کے بارے میں انہوں نے صرف سنا اور پڑھا ہے۔ آلِ رضا نے اس لکھنؤ کو دیکھا ہے، اس میں سانس لی ہے۔

اور یہ لکھنؤ خود ان کی سانس بن گیا ہے۔ آل رضا لکھنؤ کے شاعر ہیں اور قرۃ العین حیدر لکھنؤ کی ناول نگار ۔۔۔ دونوں کے اندازِ نظر اور اندازِ بیان میں فرق ہے ۔۔۔ ایک قدیم لکھنؤ ہے، دوسرا جدید لکھنؤ۔

قرۃ العین حیدر کا یہ ناول مجھے میرے دوست مسعود الرحمن خاں نے پڑھنے کو دیا تھا۔ مسعود فرخ آباد کے رہنے والے ہیں، جہاں شکوہ آباد کے قصبے میں مینبر نے جنم لیا تھا، اور جہاں مرزا غالب کو تجمل حسین خاں ملے تھے۔ مسعود بڑے باغ و بہار آدمی ہیں۔ ایسے بھرپور، کھلے ہوئے، شاداب، بے لوث قہقہے وہ آج بھی لگاتے ہیں کہ گمان ہوتا ہے ابھی ہماری زندگی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔ وہ شاعر بھی ہیں افسانہ نگار بھی۔ فلم کے اسٹوری رائٹر بھی ہیں یہ اور بات ہے کہ کہانی کے خاکے اُن کے ذہن سے قلم تک ابھی نہیں آئے ہیں۔ فلم کے پروڈیوسر بھی ہیں۔ حالانکہ انہوں نے ابھی تک کوئی فلم "پروڈیوس" نہیں کی ہے۔ کوئی "پارٹی" ان کو ابھی تک نہیں ملی۔ فلمی دنیا کی اہم شخصیت ہیں، اس بات کی بہت کم لوگوں کو خبر ہے۔ اداکار بھی ہیں۔ ایک فلم میں کام بھی کر چکے ہیں۔ یہ فلم انہوں نے مجھے مفت دکھائی تھی۔ وہ جرنلسٹ بھی ہیں، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ افسانوں اور ناولوں کے رسیا ہیں۔ اس دس بارہ سال کے عرصے

ہیں کوئی ایسا ناول نہیں چھپا جسے انہوں نے نہ پڑھا ہو اور یہ تمام ناول مانگ کر نہیں، خرید کر پڑھتے ہیں۔

اس لحاظ سے مسعود الرحمٰن ناول کے وہ اہم قاری ہیں جس کو عام قاری کہہ کر ہم غیر اہم قرار دے دیتے ہیں۔ ناولوں کے بارے میں ممکن ہے ان کا مذاق ناقدانہ مذاق کے ہم پلہ نہ ہو لیکن اس میں ایک عام قاری کے (جو بیشتر ناقد سے زیادہ معتبر ہوتا ہے) مستقل اور مسلسل مطالعے کی ہمہ گیری ضرور پائی جاتی ہے۔ یہ مذاق ناول کی تفصیلی خوبیوں کو فنی موشگافیوں کے ساتھ بیان کرنے میں کوتاہی کر سکتا ہے۔ مگر ناول کے مجموعی تاثر کو اجمالی طور پر پیش کرنے میں کم ہی خطا کرتا ہے۔ اسی لئے میں ناولوں کے بارے میں مسعود الرحمٰن خاں کی رائے کو صرف اس لئے غیر اہم نہیں سمجھتا کہ ناول پڑھنے کی انہیں لت ہے۔ اور وہ اچھے بُرے سب ناولوں کو خرید کر پڑھتے ہیں۔ البتہ اُن میں ایک کمی ہے۔ وہ جاسوسی جنسی اور مجاہدانہ سرگرمیوں سے بھرپور ناول بہت کم پڑھتے ہیں۔ شاید یہ کمی وہ فلمیں دیکھ کر پوری کر لیتے ہیں۔

"آگ کا دریا" مجھے سونپتے وقت انہوں نے پہلے گرد پوش نکال لیا۔ پھر ایک پُرانے اخبار کا صفحہ اس کی جلد پر چڑھایا اور مجھے

تاکید کی کہ "اسے احتیاط سے رکھنا۔ یہ کتاب میں نے پندرہ روپے میں خریدی ہے"۔

اُنہیں "آگ کا دریا" سے ایک شکایت تھی۔ اس ناول میں صفحہ ۶۸۸ کے بعد کا صفحہ بالکل سادہ چھوڑ دیا گیا ہے۔ اور اُن کا کہنا ہے کہ اس طرح ناول پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم "جمپ" لگا کر صفحہ ۶۹۰ پر پہونچ جاتے ہیں۔ اور اگر اس ناول کا دوسرا ایڈیشن نکلا، اور اس میں جو عبارت لکھنے سے رہ گئی ہے لکھی ہوئی ملی تو انہیں اپنے قلم سے باریک حرفوں میں اسے سادہ صفحے پر اتارنا پڑے گا۔ اور یہ کام بڑی اذیت کا ہے۔

میں نے اُن سے پُوچھا:

"ناول کیسا ہے؟"

کہنے لگے:

"بور ہے" یعنی غیر دلچسپ۔

اب اس "غیر دلچسپ" والی رائے کی ظاہر سی بات ہے سنجیدہ ناقدین کی نظر میں کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ کسی علمی یا ادبی تخلیق کے دلچسپ اور غیر دلچسپ ہونے کا جہاں تک تعلق ہے، اس کی تعریف انفرادی مذاق کے اختلاف اور زمانے کے تغیرات کے ساتھ بدلتی رہتی

ہے۔ اس کے علاوہ موضوعات اور اصناف کے لحاظ سے بھی دلچسپی یا عدم دلچسپی کا تعین ہوتا ہے۔ فلسفے یا سائنس کی کتاب یقیناً ان معنوں میں دلچسپ نہیں ہو سکتی جن معنوں میں افسانے یا ناول، شاعری اور تنقید، دونوں یکساں طور پر مگر مختلف انداز میں دلچسپ ہو سکتی ہے۔ خود ناول کی دلچسپی بھی پڑھنے اور لکھنے والے کی ذہنی سطحوں اور موضوع کے تقاضوں کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہے۔ لیکن ان تمام امور کو مدنظر رکھتے ہوئے بھی ایک بات عام طور پر ناول کے لئے ضروری یا کم از کم اس کے حق میں فال نیک قرار دی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی بلندی کے ساتھ ساتھ دلچسپ ہو۔ خشک اور بے لطف نہ ہو۔ ایسا ہو جسے آدمی دل لگا کر پڑھ سکتا ہو۔

مگر پھر یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا جیمس جوائس کا ناول یولیسس دلچسپ ہے؟ کیا اس کا پڑھنا۔ سمجھنا تو درکنار۔ آسان ہے؟ لیکن جوائس، پروست اور ورجینا وولف کے بعض ناولوں کو پڑھتے وقت ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ان کی دلچسپی ان کے انوکھے اور اہم تجرباتی اندازِ بیان میں پوشیدہ ہے، جو کرداروں کی ذہنی کیفیات کو بے نقاب کرنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ماضی اور حال کی لاکھوں بکھری ہوئی، غیر مربوط، داخلی، خارجی، شعوری، غیر شعوری، تحت الشعوری

جنسی، مذہبی، سماجی، سیاسی، تہذیبی اور بے شمار لا معلوم تحریکات، خواہشات، ترغیبات اور یادداشتوں کو اُبھارنا اور اُن کے تانے بانے سے ایسے کرداروں کو بُننا جو "وحدت" بھی ہوں اور "کثرت" بھی، ایک دلچسپ اور تحیّر پیدا کرنے والا کارنامہ ہے۔ اس کی دلچسپی "پانے" میں نہیں بلکہ "تلاشِ محض" میں ہے۔ ہم ایسے ناولوں کو پڑھتے وقت کچھ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ گویا مصنف کے ساتھ ایک مہم پر نکلے ہیں۔ بہرحال اس سے یہ مقصود نہیں کہ آدمی "دلچسپی" کو ناولوں کے سلسلے میں واحد معیار بنا لے۔ اور یہ اس کے لئے ایک ایسی "گرہ" بن جائے جو کسی صورت میں کھل ہی نہ سکے۔ خواہ کیسا ہی ناول کیوں نہ ہو۔

میں نے قرۃ العین کے ناول کو دونوں لحاظ سے پڑھا۔۔۔ مروجہ انداز میں عام طور سے جو اچھے ناول لکھے جاتے ہیں، اُس لحاظ سے بھی۔ اور اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ایک نئے قسم کا تجربہ کیا گیا ہے، اور اس کا خاص کردار "وقت" ہے۔ جیسا کہ بتایا گیا ہے، نیا تجربہ تو اس میں مجھے کوئی نہیں ملا۔ "فیڈ ان" اور "فیڈ آؤٹ" کی سیدھی سادھی تکنیک پر اس ناول میں عمل کیا گیا ہے۔ اس کے سوا جو کچھ فنی تجزیہ یا نیا پن اس ناول میں ملتا ہے وہ صرف اتنا

کہ ایک ہی نام کے کردار مختلف تاریخی ادوار میں آتے رہتے ہیں، اور کہیں کہیں ان کے عمل میں اشتراک اور اتحاد کا ایک شائبہ سا پایا جاتا ہے۔ سو یہ چیز بھی اب اتنی نئی نہیں رہی جتنی باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔

رہ گیا "وقت" کے مرکزی کردار ہونے کا سوال — تو اس سلسلے میں اس کے سوا اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ "وقت" ہر اچھے ناول کا مرکزی کردار ہوتا ہے، یا ہو سکتا ہے۔ "آگ کا دریا" کا مرکزی کردار "وقت" بھی ہو سکتا ہے، غیر منقسم ہندوستان بھی ہو سکتا ہے، تہذیب بھی ہو سکتی ہے، اور چار باغ کا اسٹیشن بھی۔ جہاں سے اس ناول کے مختلف کردار منزلِ مراد یا نامرادی کی منزل کی جانب رواں ہوتے ہیں۔

اس جگہ یہ بھی اعتراف کرتا چلوں کہ میں ناول کو اولاً دلچسپی کے طور پر پڑھتا ہوں، سبق حاصل کرنے یا معمے حل کرنے کی غرض سے نہیں۔ آخر ناول دلچسپی کے طور پر نہ پڑھے جائیں تو پھر کیسے پڑھے جائیں؟ کیا وہ ریاضی کے مساوات کے طور پر پڑھے جائیں، یا تاریخ کے اسباب و علل کے خلاصے کے طور پر ان کا مطالعہ کیا جائے۔ اگر مجھے ہندوستان کی قدیم تاریخ پڑھنی ہے تو پھر ناول ہی کیوں

پڑھوں ؟ اس موضوع پر بہت سی مستند اور بہتر حاصل کتابیں مل سکتی ہیں۔ یا پھر اگر یہ دیکھنا ہے کہ گوتم کی زندگی اور فلسفے نے کس طرح مغربی فکر کو متاثر کیا اور مغربی مفکرین اور مصنفین نے اس میں کیا پایا ؟ تو اس پر بھی بہت سی اچھی کتابیں دستیاب ہو سکتی ہیں۔ خود ہرمن ہیس کا افسانوی ،، سدھارتھ ،، ہمارے اس ذوقِ تجسس کو یک گونہ تسکین دے سکتا ہے۔

اور اگر یہی دیکھنا ہے کہ ناولوں میں کون کون سے تجربات کیے جا چکے ہیں، تو اس کی فہرست بھی کم از کم مغربی ادب میں خاصی طویل ہے۔ جہاں تک ناول میں تجربات کے امکانات کا مسئلہ ہے وہ تو ہمیشہ باقی رہے گا۔ مرحومہ ورجینیا وولف کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک ایسا ناول لکھنا چاہتی تھیں جس میں ہر صنف سمو دی جائے ۔۔۔ افسانہ بھی ہو، ڈرامے کا بھی کچھ حصہ ہو، شعر و شاعری کے لئے بھی کچھ گنجائش نکالی جا سکے، اخبار کے اداریئے بھی شامل کر دیئے جائیں ۔۔۔ غرضیکہ کچھ ایسا ہو کہ ناول زندگی کے تمام پہلوؤں کو سمیٹ لے۔ لہٰذا میرے خیال میں یہ تمام شوق و جستجو برحق ہوتے ہوئے بھی کسی غیر دلچسپ ناول کو دلچسپ نہیں بنا سکتا۔

یہ سچ ہے کہ اچھے ناولوں کا مطالعہ زندگی کی دردمندی

بڑھا دیتا ہے۔ احساس کی شدت کو ابھارتا ہے۔ ہمیں ایک بصیرت ایک دیدہ وری دیتا ہے۔ لیکن یہ سب صرف اسی وقت ہو سکتا ہے جب ناول سبق کے طور پر نہیں دلچسپی کے طور پر پڑھے جائیں۔ جو ہمیں اپنے ساتھ بہا لے جائیں۔

مجھے اس اعتراف میں بھی کوئی باک نہیں ہے کہ "آگ کا دریا" مجھے کوئی بہت دلچسپ ناول نہیں معلوم ہوا۔ اس میں صفحے کے صفحے سپاٹ چلے جاتے ہیں، جو مختلف بیانات، اقوال اور نیم جذباتی اور نیم حکیمانہ باتوں سے بھرے ہوئے ہیں ــــ پھر کہیں جا کر کچھ "جان دار" حرکت کرتے نظر آتے ہیں' جو یادوں کی دھند اور کہر سے نکل کر اپنی صورت ذرا دیر کے لئے آئینے میں دیکھتے ہیں ــــ بس ذرا دیر کے لئے ــــ پھر یہ آئینہ بھی دھند اور کہر میں چھپ جاتا ہے:

"کمال لکھنؤ پہونچا۔ گلفشاں کے پھاٹک میں داخل ہوا۔ اُسے دنیا بدلی ہوئی نظر آئی ــ باغ کے درخت جل چکے تھے۔ پودے سوکھ گئے تھے گھاس کی جگہ جھاڑ جھنکاڑ اُگا ہوا تھا۔ موٹر خانہ اور اصطبل گودام بنے ہوئے تھے۔ اب جتنے عزیز پاکستان ہجرت کر کے جلتے ہیں' اپنا اپنا سامان

یہاں لاکر ڈمپ کر دیتے ہیں۔ خالہ بیگم نے کہا،
شاگرد پیشہ سنسان پڑا تھا۔ اُس کی آنکھوں نے
گنگا دین کو ڈھونڈا۔ قدیر اور قمرن کی تلاش کی۔
حسینی کی بی بی اور رام اوتار اور چھنگی کو آوازیں دیں
آخر وہ اپنے کمرے میں جا کر پلنگ پر گر گیا،
اور چپکے چپکے رونے لگا۔"

یہ اور اس قسم کی چند اور زخمی تصویریں اس کتاب میں مل جاتی ہیں۔ ورنہ یہ کتاب کرداروں کے پھلنے پھولنے، پروان چڑھنے، اور آخر میں مُرجھا کر گر پڑنے کے بارے میں ہے ہی نہیں۔ اس کے کم دلچسپ ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ ناول اپنے کرداروں پر بھروسہ نہیں کرتا۔ اپنے بیان کی شعریت اور قوت پر بھروسہ کرتا ہے، مگر اس نوع کا جذباتی یا تاثراتی اندازِ بیان زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتا۔

اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر کی تحریر میں بڑی جان، شعریت، دل سوزی، خوابناکی اور تازگی ہے۔ لیکن اپنے شدید داخلی تاثر کی وجہ سے یہ تحریر نہ اتنے زیادہ صفحات کی متحمل ہو سکتی ہے اور نہ ناول میں آنے والے ہر موقع کو سنبھال سکتی ہے۔ اس میں یکسانیت

ہوتی ہے ۔ جذبے کی ایک ہی سطح بار بار ملتی رہتی ہے، جو سوچنے کی صلاحیت کو بڑی حد تک ختم کر دیتی ہے ۔ ایسی تحریر اپنے تمام خلوص کے باوجود تقریباً آٹھ سو صفحے کے ضخیم ناول کے لئے شاید زیادہ موزوں نہیں ہے ۔ یوں جہاں یہ تحریر اپنے اصل موضوع کو پالیتی ہے، وہاں فن کا شباب بن کر ابھرتی ہے ۔ مگر ایسے مواقع ناول میں کم آتے ہیں ۔ اور قاری اندازِ بیان کی یک رنگی سے کچھ اکتانے سا لگتا ہے ۔ وہ ناول میں شعر پڑھنے کے علاوہ کچھ اور بھی پڑھنا چاہتا ہے وہ چاہتا ہے کہ کرداروں کو بھی پڑھے ۔ اُن سے ملے ۔ اُن کے ساتھ ساتھ زندگی کے نشیب و فراز سے گذرے ۔ مگر یہاں وہ صرف ناول نگار سے ملتا ہے ۔ اُسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے یا پیچھے ہٹتا ہے ۔ ناول کی دلچسپی میں بڑی حد تک یہ چیز بھی مانع ہے ۔ یہ ناول "سفینۂ غمِ دل" سے تو دلچسپ ہے ۔ مگر "میرے بھی صنم خانے" کے مقابلے میں قطعاً غیر دلچسپ ہے ۔

"میرے بھی صنم خانے" قرۃ العین کا سب سے کامیاب، دلچسپ، جاندار اور شگفتہ ناول ہے ۔ ان کی تحریر کا اسلوب یہاں بار نہیں ہوتا ۔ اور نہ کتاب کی ضخامت سے مجروح ہوتا ہے اس کے علاوہ اس میں وہ یتیم "جوان" کے بعد کے دونوں ناولوں

"سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" میں پائی جاتی ہے، پہلی بار پیش کئے جانے کی بنا پر نئی اور جاذب توجہ بن جاتی ہے۔ بعد میں وہ دہرائے جانے کی وجہ سے بھی جاذبیت کھوتی جاتی ہے۔

قرۃ العین کے یہ تینوں ناول دراصل ایک ہی سلسلے کی تین کڑیاں ہیں۔ وہ تمام باتیں جو "میرے بھی صنم خانے" میں رہ گئی تھیں "سفینۂ غم دل" میں کہہ دی گئی ہیں، اور دونوں ناولوں کا خلاصہ مزید توسیع، توضیح، اضافے اور ترمیم کے ساتھ "آگ کا دریا" میں ملتا ہے ـــــ لکھنؤ تینوں ناولوں میں ہے تینوں ناولوں کے کردار ناموں کے جزوی اختلاف کے ساتھ ایک سے ہیں۔ وہ ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ ایک ہی طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ ان کا لب و لہجہ بھی ایک ہی طرح کا ہے۔ وہ ایک ہی طرح ملتے ہیں، اور ایک ہی طرح جدا ہو جاتے ہیں۔ ان کے سامنے ایک ہی چیز ہے ـــــ آنے والے کل کا خوف اور غیر منقسم ہندوستان۔ یہ سب کردار جذباتی ہیں۔ اور خوابوں کی دنیا میں رہنے پر مصر ہیں "آگ کا دریا" میں فرق صرف یہ ہے کہ ان کرداروں کو ایک عظیم ماضی بھی دے دیا گیا ہے۔ یہ ماضی قدیم ہندوستان اور اُس کی عظیم تہذیب ہے۔ اور شاید اس چیز نے بھی، ان کرداروں کو جو نئے

ہندوستان میں جنم لیتے ہیں۔ اور گلفشاں کی کوٹھی میں عشق فرماتے ہیں، کچھ اور بھی کھوکھلا، حقیر اور بے حقیقت کر دیا ہے — سنئے ہندوستان میں گوتم اور چمپا کو قرۃ العین صرف گلفشاں تک پہونچا پائی ہیں۔ یہ کچھ عجیب ہی سا لگتا ہے۔

اس کے علاوہ ان کے ناول کے کچھ ایسے بھی کردار، جو بعد میں آئے ہیں، مثلاً قمرن، حسینی کی بی بی، گنگا دین، رام اوتار وغیرہ، نئے ہندوستان میں اپنے "آقا کرداروں" کے مقابلے میں زیادہ توانائی کے ساتھ ابھر سکتے تھے۔

بہرحال یہ اُن کے اپنے فکری نگارخانے کا معاملہ ہے۔ ہمیں اس سے کچھ بحث نہیں، جس کردار کو جہاں چاہیں، وہ جگہ دیں۔ کہنا یہ ہے کہ "آگ کا دریا" میں اس نئے باب کے اضافے کے علاوہ جس میں ماضی کی تاریخ پیش کی گئی ہے اور کوئی ایسی نئی چیز نہیں ہے جو "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں کم و بیش نہ ملتی ہو — لکھنؤ اور لندن کے مسافر دونوں ناولوں میں موجود ہیں۔

"آگ کا دریا" قدیم ہندوستان کی تہذیب کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ اس تہذیب کے پس منظر میں وید اور گیتا کے

حکیمانہ اقوال اور منتر ملتے ہیں۔ مہابیر اور گوتم کی عظیم شخصیتیں ملتی ہیں رام اور کرشن ملتے ہیں۔ منو مہاراج، چانک، کالی داس، بھبھوتی، بھرتری ہری ملتے ہیں۔ کپل وستو، اجودھیا، گیا، کاشی، پریاگ ملتے ہیں۔ یہاں علم کے دریا بہتے ہیں۔ ناچ رنگ، موسیقی کے بادل چھائے رہتے ہیں۔

پھر اس کے بعد منظر بدلنا شروع ہو جاتا ہے۔ مسلمان آتے ہیں جو اپنے ساتھ ـــ

"عجم کا حسن طبیعت عرب کا سوز دروں"

لاتے ہیں۔ تلسی داس اور کبیر آتے ہیں۔ جون پور، فیض آباد اور لکھنؤ ابھرتا ہے۔ اور اب انگریز آجاتے ہیں۔ اور نیا ہندوستان سامنے آجاتا ہے۔ جناح، گاندھی، جواہر لال، کانگریس، مسلم لیگ اور باہر سے لائے ہوئے ٹی، ایس، ایلیٹ، لوئی میکینز، سب کہیں نہ کہیں مل جاتے ہیں۔

یہاں تک کہ ہندوستان تقسیم ہو جاتا ہے اور تہذیب کا عظیم دریا دو دھاروں میں بدل جاتا ہے۔

یہ ہے اس ناول کا بہت ہی سرسری اور ناقص سا خاکہ۔

اس ناول کے شروع میں دو کرداروں سے ہماری ملاقات

ہوتی ہے — گوتم نیلمبر، اور چمپا یا چمپک — ایک اور کردار ہری شنکر بھی بھولا بھٹکا کہیں سے آجاتا ہے۔ مگر اس کے سپرد صرف یہ کام ہے کہ وہ گوتم سے مختلف مباحث، لفظ و معنی، حدوث و قدم، جبر و اختیار پر بحث کرتا رہے — دراصل ہری شنکر ایک کلید کا کام دیتا ہے جو ناول نگار کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ حالانکہ اس کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ گوتم نیلمبر خود کیا کم فلسفی ہے؟

گوتم نیلمبر اور چمپا، یہ دونوں کردار جو ہمیں شروع میں ملتے ہیں، ناول کے آخر تک بھی ملتے رہتے ہیں۔ البتہ ان کے اعمال میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ یہ مسلمانوں کے عہد میں بھی موجود ہیں اور اس وقت بھی پائے جاتے ہیں، جب ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جم چکے تھے۔ اور پھر جب زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ نیا روپ دھار چکے ہیں، اور ان کے ساتھ کے کھیلے ہوئے لندن پہونچ جاتے ہیں تو یہ بھی لندن کے لئے رخت سفر باندھ لیتے ہیں۔ مسلمانوں کی آمد کی نمائندگی کمال الدین منصور کرتا ہے اور انگریزوں کی آمد سیرل صاحب کے ذریعے قرار پاتی ہے۔ سیرل صاحب کے پوتے جو لندن میں براجمان ہیں، تقسیم ہند کے بعد پھر مشرقی بنگال پہونچ جاتے ہیں، اور غالباً اپنے تجارتی

استحصال میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

ان کرداروں کے نشو و نما میں ناول نگار نے کوئی زیادہ انہماک نہیں دکھایا ہے۔ یہ تقریباً ہر دور میں موجود ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کرداروں کو پیش کرتے وقت قرۃ العین حیدر کے پیش نظر "اواگون" کا مسئلہ رہا ہو۔ بلکہ بعض اوقات تو اس خیال کو ناول کے بعض حصوں کو پڑھ کر اور زیادہ تقویت ملتی ہے:

"ہلو! ہلو — میں ہری شنکر اب آپ سے بات کر رہا ہوں۔ میں ہری شنکر "سریواستوا"۔ کمال کا ہم زاد، لاج اور نرملا کا اکلوتا بڑا بھائی، چمپا باجی کا رفیق — میرا کردار بھی خاصا اہم ہے۔ میرے کردار کے بہت سے پہلو ہیں۔ میں کہانی میں اتنے سارے مختلف رول ادا کر رہا ہوں میں بات کس طرح شروع کروں، کیسے داخل ہوں۔ یہ بڑا گھپلا ہے:"

اس اقتباس میں ایک اور بات دیکھنے کی ہے۔ قرۃ العین نے یہاں قدیم اور جدید، نئے اور پرانے ناٹک کی تکنیک، ٹیلی فون، دیہی اور شہری باتوں، مصنف اور قاری کو بڑی خوبی سے ایک دوسرے میں

مدغم کر دیا ہے۔

اسی طرح ناول کے آخر میں تقریباً وہی جملے دہرائے ہوئے ملتے ہیں جو شروع میں ہیں :-

"تم کون ہو بھائی؟"

نیچے سے کسی نے پوچھا۔

"میں ہوں"

گوتم نے لیٹے لیٹے جواب دیا۔

یہ مکالمے "میں ہوں" اور تاریخی تسلسل کا عرفان پیدا کرنے سے زیادہ کچھ فنی ٹرک (TRICK) معلوم ہونے لگتے ہیں۔ بہر صورت یہ کردار "اواگون" کی طرف ذہن کو ضرور منتقل کرتے ہیں۔ یہ جیسے جیسے آگے بڑھتے جاتے ہیں، نئے کرداروں سے دوستی کرتے جاتے ہیں — یہاں تک کہ سب گلفشاں میں اکٹھے ہو جاتے ہیں۔ یہ سب مختلف مقامات کی سیر بھی کرتے رہتے ہیں — ہندوستان میں اور ہندوستان کے باہر بھی۔ دلی، کلکتہ، بنارس، دہرہ دون، نینی تال، مسوری — لندن، پیرس، برلن، ماسکو — یہ ہر جگہ پہونچ جاتے ہیں۔ شاید یہ بوہیمین بھی ہیں۔ مگر یہ جہاں بھی ہوتے ہیں ایک ہی طرح سوچتے اور باتیں کرتے ہیں۔ کہنے کو تو ان میں سے بیشتر ہندوستان میں پیدا

ہوئے ہیں، مگر یہ کہیں بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ ان کے پاؤں مضبوطی کے ساتھ اپنی سرزمین پر جمے نہیں ہیں۔ ہر چند کہ قرۃ العین حیدر نے اُن کی حمایت بڑے زور شور سے کی ہے؛

"ظاہرا طور پر انہوں نے مغربیت کا رنگ
قبول کر لیا تھا، لیکن اصلیت میں بڑے سخت
ہندوستانی تھے:"

پھر بھی یہ کردار اپنی کوئی زمین نہیں رکھتے۔ ان کو کہیں پہونچا دیجئے، اور ان کے نام کچھ بھی رکھ دیجئے، کوئی فرق نہیں پڑتا، اس لئے کہ ان کے پیچھے معاشرتی شعور سے زیادہ ایک بے نام جذباتیت ملتی ہے، جو ہر زبان میں یکساں ہوتی ہے۔ ان کرداروں میں کوئی داخلی کش مکش یا خارجی تصادم نہیں ہے۔ یہ ایک دوسرے کے قریب نہیں جاتے۔ یہ آبگینوں کی طرح ہیں، اور ڈرتے ہیں کہ کہیں ٹکرا کر ٹوٹ نہ جائیں۔ یہ اشاروں میں باتیں کرتے ہیں۔ یادوں کے سہارے زندہ رہتے ہیں، اور روشنی سے بھاگتے ہیں۔ ان کی زندگی ان کا اندھیرا ہے جس میں یہ قدرے اطمینان سے حرکت کرتے ہیں، اس لئے کہ اس میں وہ ایک دوسرے کے چہرے نہیں دیکھ سکتے۔

پھر بھی گوتم اور چمپا میں زندگی کے آثار پائے جاتے ہیں، اور

شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم انہیں قدیم ہندوستان میں دیکھ چکے ہیں۔

چمپا یا چمپک غالباً اس ناول کا سب سے فکر انگیز کردار ہے خود گوتم کا کردار اس کے گرد گھومتا رہتا ہے۔ معلوم نہیں چمپا کا نام قرۃ العین حیدر کے ذہن میں کیوں آیا؟ —— اس نام میں جو خوشبو ہے اس لیے، یا قدیم ہندوستان کو اُبھارنے کے لیے۔ اس کا بھی امکان ہے کہ 'بیگماتِ اودھ' کی تاریخ اُن کے پیشِ نظر رہی ہو اور شاہ زین غازی الدین حیدر کے عہد نے اُن کے ذہن میں یہ نام تازہ کر دیا ہو۔

"مبارک محل کے باپ کرنل عیش فرنگی تھے

اور ماں ایک ہندوستانی عورت چمپا تھی"

("بیگماتِ اودھ" شیخ تصدق حسین)

بہر حال وجہ جو بھی رہی ہو، ناول پڑھتے وقت ہمیں پہلے یہ خیال ہوتا ہے کہ چمپک کہیں ہندوستان کی رُوح تو نہیں ہے، جو مختلف حکمرانوں کی "باندی" بنی رہی ہے۔ پھر یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ کہیں یہ علامتی عورت تو نہیں ہے، جو تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف رول ادا کر چکی ہے —— ماں، طوائف، عشق بازوں کا کھلونا —— جو

پہلے بھی تنہا تھی اور آج بھی تنہا ہے ـــــ اور پھر یہ گوتم کون ہے ـــ؟ صرف ایک لفظ جو جاتما بودھ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ یا طالب علم، یا ازلی مرد، جو زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ کیا دونوں کردار ازلی مرد اور ازلی عورت کی طرف رہنمائی کرتے ہیں؟ــــ غرض کہ ان کرداروں سے مل کر ہم کچھ اس طرح سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں، اور یہی ان کی زندگی کا ثبوت ہے؛ لیکن مجموعی حیثیت سے اس ناول کے کرداروں کو ابھارنے میں کہانی کا بہت کم ہاتھ رہا ہے۔

کہانی دراصل تین حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اور تینوں حصے اپنی جگہ الگ الگ طور پر مکمل ہیں۔ ان میں بہت کم ربط ہے۔ صرف دو یا تین کردار ان حصوں کو آپس میں جوڑتے ہیں۔ اور شروع سے آخر تک پائے جاتے ہیں۔ باقی سب کردار اُن نئے حصوں سے جو اُن کے مقدر میں ہیں اپنا اپنا رول شروع کرتے ہیں۔ یہ دو تین کردار بھی جو کہانی کے شروع میں داخل ہوتے ہیں، مختلف حصوں میں اپنا رول اور اپنی ذہنیت بدلتے جاتے ہیں۔ اور ان میں کوئی داخلی، یا باطنی ربط بجز اس کے نہیں ہے کہ یہ ہندوستان کی قدیم تہذیبی تاریخ سے چل کر پاکستان اور لندن تک پہونچ جاتے ہیں ـــــ کہانی کچھ اس طرح تقسیم کی گئی ہے کہ پڑھنے والا جس حصے سے بھی چاہے شروع

کر سکتا ہے۔ وہ زیادہ گھاٹے میں نہیں رہے گا۔ لہٰذا ان کرداروں میں قوتِ نمو نہیں پائی جاتی۔

تاریخی ماضی کے نقطۂ نظر سے کہانی کے سلسلے کو زیادہ سے زیادہ واجد علی شاہ کے عہد تک بڑھایا جا سکتا ہے۔ یہاں پہونچ کر ماضی بعید اور ماضی قریب کے تمام تہذیبی عناصر جانِ عالم کے ساتھ مٹیا برج میں جا کر اسیر ہو جاتے ہیں — اور ہم ایک دم سے حال کی بے مہر حقیقتوں سے دوچار ہو جاتے ہیں۔

ماضی کی خوابناکی سے نکل کر جس میں دوری کا رومان ہے حال کی تیز اور چمکیلی دھوپ میں ہماری آنکھیں دُکھنے لگتی ہیں۔ اور کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول میں وہ جو ایک لطفِ خواب تھا وہ بھی ہم سے چھین لیا گیا۔ ہمارے تخیل کو ایک جھٹکا سا لگتا ہے اور ناول کی فضا میں ایک بے آہنگی کا احساس ہونے لگتا ہے!

یہاں ایک اور چیز بھی قابلِ غور ہے۔ جب ہم ماضی قریب کی تاریخ تک پہونچنے لگتے ہیں تو دفعتاً ہمارے سامنے سن کا تعین آجاتا ہے۔ اس سے پہلے اس ناول میں کہیں بھی تاریخ کو متعین کرنے کی کوشش نظر نہیں آتی۔ سن ۱۸۹۸ء غالباً پہلی بار اس ناول میں لکھا ہوا ملتا ہے۔ اور اس کے بعد دن اور سال جا بجا ملنے لگتے ہیں — یہ

اچانک طور پر سن کا آجانا بھی ہمیں رک جانے پر مجبور کرتا ہے۔ اور ہم سوچنے لگتے ہیں کہ ایسا کیوں کیا گیا؟ —— کیا اس سے پہلے جو کچھ تھا، وہ ایک ابدی تاریخ تھا —— ایک حقیقی تاریخ؟ اور اب جو ادوار شروع ہو رہے ہیں وہ غیر حقیقی اور فانی ہیں؟ —— کیا یہ تاریخ جو ہماری پشت پر تھی غیر فانی تھی جس میں دن، سال اور صدیوں کا تعین نہیں ہوتا؟ یا پھر یہ اس لئے ہے کہ ہم اب اپنے دور سے قریب تر ہوتے جا رہے ہیں، اور حقائق اور واقعات کو تاریخ وار مرتب کر سکتے ہیں؟

بہرحال، ناول دراصل تیسرے حصے سے شروع ہوتا ہے اور ماضی ایک تمہید کی طرح ختم ہو جاتا ہے۔ اس حصے میں کئی کردار ہمیں بیک وقت ملتے ہیں —— اور اب یہاں سے وہ لکھنؤ شروع ہوتا ہے جس سے قرۃ العین کو والہانہ پیار ہے۔ بڑی عقیدت ہے —— قرۃ العین کی غالباً سب سے بڑی طاقت یہی لکھنؤ ہے۔ اس لئے کہ اس لکھنؤ میں ہندوستان کی تہذیب کے حسین ترین عناصر سمٹ آئے تھے۔ اور یہاں آکر کچھ اور بھی نکھر اٹھے تھے ——

لکھنؤ، جو باغوں اور خوابوں کا شہر ہے۔ جہاں شام ہوتے ہی گلیاں پھولوں کے ہار کی خوشبو سے بس جاتی ہیں۔ اور پورا شہر عطر عروس میں نہا اٹھتا ہے —— جو لطافت، نزاکت، شرافت، طہارت

کا گہوارہ ہے۔ جہاں فنونِ لطیفہ کو اپنی بھی داد مل جاتی ہے۔ جس کی تہذیب بیک وقت بیمار اور خزاں زدہ، توانا اور بہار آفریں دونوں ہے۔ جہاں آکر کھردرا پن شائستگی میں بدل جاتا ہے۔ اور جس پر یلغار کرنے والا خود نخچیر بن جاتا ہے۔

قرۃ العین اسی لکھنؤ کی دلدادہ اور قصیدہ خواں ہیں۔ اور جب وہ لکھنؤ پیش کرتی ہیں، تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ دنیا کی تمام عظیم تہذیبوں کی طرف سے بول رہی ہیں۔ نفرتوں اور عداوتوں میں ڈوبی ہوئی دنیا کی طرف انسانی محبت، امن اور آشتی کا ہاتھ بڑھا رہی ہیں۔

یہاں یہ چیز بھی اہم ہے کہ وہ پرانے لکھنؤ نہیں بلکہ نئے لکھنؤ کی ترجمان ہیں۔ اور اس نئے لکھنؤ کے بھی ایک خاص حصے کی' جہاں گومتی کے کنارے دور تک کوٹھیوں کا سلسلہ چلا گیا ہے۔ لکھنؤ کا مشرقی حصہ یا پرانا لکھنؤ اُن کے یہاں کم ہے۔ وہ چوک سے کترا کر گذر جاتی ہیں، اور ادیبوں اور شعراء کی بزم کا تذکرہ کرتے وقت تحسین کی مسجد کو بھول جاتی ہیں۔

ناول کے اس مقام پر پہونچ کر ہم اُدھر کے مسلمانوں کی اس شدید داخلی اور خارجی کشمکش سے دوچار ہوتے ہیں' جو تقسیم ہند سے

قبل اُن میں پائی جاتی تھی۔ اس کش مکش کا ایک بڑا المناک پہلو یہ ہے کہ یہ تہذیب اور مذہب میں اساسی ربط دریافت نہ کر پائی۔ حالانکہ اس جستجو میں مدتوں سرگرداں رہی ؎

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

یہ "روکے ہے اور کھینچے ہے" کا سوال اس کش مکش کو جنم دیتا ہے۔ اور یہ کش مکش آخر تک باقی رہتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بڑی چابکدستی سے یہاں کے مسلمانوں کو اس دوراہے پر لا کر کھڑا کر دیا ہے۔ یہاں پہونچ کر وہ ایک بڑے فن کار کے روپ میں اُبھرتی ہیں — اُن کا قلم یہاں نڈر، بے باک، بے رحم اور مصلحت سے بیگانہ ہے۔ جس جراَت فکر اور بے جگری سے انہوں نے اس منزل پر کام لیا ہے' وہ آج ہمارے بہت کم ادیبوں میں ملتی ہے — یہاں اُن کا وہ قلم جو خوابوں کے تانے بانے بُنا کرتا ہے، جو پھولوں کے کنج میں شہد کی مکھیوں کے نغموں کو الفاظ میں منتقل کیا کرتا ہے، دفعتاً اپنے تمام تانے بانے توڑ کر اور پھولوں کے کنج کو چھوڑ کر، ایک پرشکوہ انداز میں بلند ہوتا ہے۔ یہاں ناول ایک بہت بڑے میدان میں پہونچ جاتا ہے:

"ادجنا اردھن — میرا رتھ دونوں فوجوں کے

درمیان کھڑا کر دو، تاکہ میں دیکھوں کہ مجھے کونسے
فریق کا ساتھ دینا چاہیئے؟"

اور کرشنا نے رتھ وہاں لے جاکر کھڑا کر دیا،
اور ارجن نے دیکھا کہ دونوں فوجوں میں ایک دوسرے
کے بزرگ، باپ، دادا، چچا، بھائی، بھتیجے، بیٹے،
دوست، استاد، رفیق، ایک دوسرے کے خلاف
صفیں آراستہ کئے کھڑے ہیں"

کتنا ڈرامہ، کتنی حرکت اس جگہ یک بیک پیدا ہو جاتی ہے مہا بھارت کے اس ٹکڑے کا استعمال قرۃ العین نے جس انداز میں کیا ہے وہ ناول کو ایک رزمیہ کی بلندی سے قریب کر دیتا اور اسے ایک وسیع اور جہاں گیر رازمعنویت دے دیتا ہے۔ اور اس ناول کی ساری خامیاں ساری کوتاہیاں چشم زدن میں مٹ جاتی ہیں۔ اور سامنے صرف ایک عظیم تہذیبی کشمکش رہ جاتی ہے۔ یہ وہ موڑ تھا جب قدم ڈگمگا جاتے ہیں۔ مگر قرۃ العین نے جو استقامت اور پامردی یہاں دکھائی، وہ ہمارے ادب کے اس دور میں نہیں، ہر دور میں کمیاب ہے — یہاں انہوں نے بڑے دکھ کے ساتھ بعض بڑے اہم اور اساسی سوالات اٹھائے ہیں:

"پروفیسر بتاؤ، میں کس سے نفرت کروں؟
انگریزوں سے، جنہوں نے میرے بے قصور بادشاہ
کو معزول کر دیا؟ یا اُس کلمہ گو بادشاہ سے نفرت
کروں، جو ہندو دیومالا کا عاشق تھا؟ کرشن اور راجہ
اندر کا سوانگ بھرتا تھا، اور مسلمان مجاہدین کا
قتل کرواتا تھا۔؟"

اِن مقامات پر پہونچ کر جہاں تاریخ لہولہان کھڑی ہے، اُن کے قلم نے حیران کن جسارت سے کام لے کر ان بلندیوں کو چھولیا ہے جہاں معمولی لکھنے والوں کا تو ذکر کیا، بڑے بڑے پختہ کاروں کی سانس اُکھڑ جاتی ہے ——

اس ناول کے پیچھے ایک اور قوی چیز ابھرتی ہے —— وہ یہ کہ قرۃ العین کی نظروں میں سب سے بڑی "قدر" دوستی ہے۔ اُن کے تمام کردار ایک دوسرے کے دوست ہیں یا دوست کی تلاش میں ہیں —— دوست یا دوستی کی تلاش اس ناول میں شاید زندگی کے اہم ترین مقاصد میں سے ہے۔ ناول کے ان تمام مواقع سے جہاں قلم رک جاتا ہے، وہ بڑی آسانی سے گذر گئی ہیں —— یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ وہ ساری تیاریاں انہیں مواقع کے لئے کر رہی تھیں۔ ان کے

الفاظ، ان کے فقروں، ان کے جملوں، ان کے پیراگراف کے آغاز، اور اختتام تک ایک عجیب چھپی ہوئی قوت کو ظاہر کرتے ہیں اور شاید اس قوت کا سرچشمہ وہ لکھنؤ ہے جس کی وہ نقیب ہیں۔

سرور، سرشار، اور رسوا کے بعد قرۃ العین لکھنؤ کے تمدن کی سب سے بڑی ترجمان ہیں۔ اُن کا لکھنؤ اگرچہ نیا لکھنؤ ہے مگر اس کو پیش کرتے وقت ان دونوں لکھنؤ میں بے آہنگی کی جگہ ایک تاریخی تسلسل کے حسن کا احساس ہوتا ہے ــــ اور قدیم اور جدید ایک مضبوط تہذیبی رشتے میں پرو دیئے جاتے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے۔ قرۃ العین اردو کے گنے چُنے چند ناول نگاروں میں ہیں۔ سرشار، رسوا، پریم چند یہ بہت بڑے نام ہیں، ان کے بعد جن ناول نگاروں کے نام آتے ہیں، قرۃ العین اُن میں یقیناً ایک اہم نام ہیں۔

اس دور میں بھی ناول لکھے گئے ہیں، اور بعض اچھے ناول بھی ہیں، لیکن قرۃ العین کا دم خم کم ہی ناول نگاروں میں ملتا ہے۔ ان کی وسیع النظری، ان کی انسان دوستی، ان کی دردمندی، اور تمدن شناسی ان کی بہت سی فنی خامیوں کی پردہ پوش بن جاتی ہے اور ان کو اپنے معاصرین میں ایک امتیازی جگہ دے دیتی ہے۔

"آگ کا دریا" ناول کے اعتبار سے ناکام ہے۔ لیکن اس کی

ناکامی بڑی عظمت کی حامل ہے۔ یہ ایک بہت بڑے پیمانے کی کوشش ہے جو کامیابی اور ناکامی دونوں سے بلند ہے۔ اس میں تاریخ کے ایک اہم باب کو ہمیشہ کے لئے محفوظ کر لیا گیا ہے۔ اور تاریخ کے سارے حسن کو سمیٹ کر لفظوں میں بھر دیا گیا ہے۔ لفظ جو زندہ رہتے ہیں۔ اس لئے کہ وہ تہذیب کا سب سے اہم مظہر ہیں۔

"میرے بھی صنم خانے"۔ "سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" ایک پورے سلسلے کو سمیٹ لیتا ہے۔ اور اب قرۃ العین ایک بہت بڑا کام انجام دے چکی ہیں۔ انہوں نے ایک مسلسل نظم لکھ ڈالی ہے۔ کئی ہزار صفحے کی۔ وہ شاعر ہیں۔ اور "آگ کا دریا"۔ ایک ناول نہیں شعر ہے اس شعر کے پیچھے، تہذیب کی قوت، یادوں کے خواب۔ اور ایک لامتناہی جستجو کا سلسلہ ہے۔

(سنہ ۱۹۶۰ء)

د

- حالی کی عشقیہ شاعری کا سرچشمہ
- مسجد قرطبہ (ایک تجزیہ)
- جوشِ اعظم
- انجمنِ ناز

حالی کی عشقیہ شاعری کا سرچشمہ

حالی کی ایک غزل کا مقطع ہے ؎

لذت ترے کلام میں آئی کہاں سے یہ
پوچھیں گے جا کے حالیؔ جادو بیاں سے ہم

اس مقطعے کو ایک رسمی مقطع بھی سمجھا جا سکتا ہے جس میں روایتی خودستائی اور تعلّی سے کام لیا گیا ہے۔ اور اسے ہم غیر رسمی بھی قرار دے سکتے ہیں۔ جس میں صداقت کا حسن ہے، جس میں شاعر خود اپنے کلام کی لذت سے آشنا ہے اور اپنی زبان کے جادو سے باخبر۔ سوال یہ

ہے کہ ہم اسے کیا سمجھیں؟ صرف خود ستائی، یا ایک ایسا شعر جو اپنے دعوے کا ثبوت رکھتا ہے؟

حالی کی طبیعت کی سادگی، ان کی منکسر مزاجی، ان کی میانہ روی دیکھتے ہوئے اُن سے بے جا مفاخرت کی امید کم کی جا سکتی ہے۔ اپنے ایک قصیدے کے سلسلے میں انھوں نے لکھا ہے:

"اس قصیدے کی فخریہ تمہید لکھی گئی تھی مطلب یہ تھا، اگر لوگ ہماری قدر نہیں کرتے ہم آپ ہی اپنے مُنہ میاں مٹھو بنتے ہیں .... لیکن جب تفاخر حد سے بڑھ گیا تو دفعتاً اپنی غلطی پر متنبہ ہوا...."

ممکن ہے اس مقطع میں "تفاخر حد" سے نہ بڑھا ہو۔ اس لئے حالی نے اس پر کوئی "نوٹ" نہیں دیا۔ یا پھر انھوں نے "مقطع گوئی" کے روایتی تقاضوں کو دیکھتے ہوئے یہاں تھوڑی بہت تعلّی گوارا کر لی ہو حالانکہ اس نوع کے مقطعے حالی کی کئی اچھی غزلوں میں پائے جاتے ہیں ؎

بزم سخن میں جی نہ لگا اپنا زینہار
شب انجمن میں حالیؔ جادو بیاں نہ تھا

حالی کی عشقیہ شاعری کا سرچشمہ

نور کے ہم نے گلے دیکھے ہیں اے حالی مگر
رنگ کچھ تیری الاپوں میں سوا ملتے ہیں ہم

حالی کی سُن لو اور صدائیں جگر خراش،
دل کش صدا سُنو گے نہ پھر اس صدا کے بعد

یہاں تک کہ اپنی جدید رنگ کی غزلوں کے بارے میں بھی حالی کہتے ہیں ؎

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں کھولی ہے حالی نے دکاں سب سے الگ

یہ اور ایسے بہت سے اشعار اور مقطعے حالی کی غزلوں میں مل جائیں گے۔ جن میں انہوں نے بار بار اپنے کلام کی تاثیر کے بارے میں کھل کر یا اشارتاً کہا ہے۔ یہ چیز اگر صرف اُن کی قدیم رنگ کی غزلوں میں پائی جاتی تو شاید ہم اسے رسمی تعلّی سمجھ کر اہمیت نہ دیتے مگر اپنی غزلوں کی دل آویزی کا احساس انہیں اس وقت بھی تھا، جب وہ عشقیہ شاعری سے منہ موڑ کر معاشرتی مسائل کو غزلوں میں راہ دے رہے تھے ؎

ایسی غزلیں سُنی نہ تھیں حالی

حالی کی عشقیہ شاعری کا سرچشمہ

یہ نکالی کہاں سے تم نے بیاض

متاعِ بے بہا ہے شعرِ حالی
مری قیمت مری گفتار سے پوچھ

اس کے علاوہ یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہئے کہ فارسی اور اردو شاعری میں فخریے یا تعلی آمیز شعر صرف روایتاً نہیں کہے گئے ہیں ان کے ذریعے سے شاعروں نے اپنا نقطۂ نظر، اپنی شاعرانہ قوت، اپنی نظموں کے ڈرامائی موڑ اور زندگی کی توانائی کو پیش کیا ہے۔ لہٰذا مذکورہ مقطعے کو صرف روایتی سمجھ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ اور نہ اس موقع پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس قسم کے مقطعوں پر جو حالی کی غزلوں میں جا بجا بکھرے ہوئے ہیں ایسا "نوٹ" جیسا کہ انہوں نے اپنے قصیدے پر دیا ہے کہاں تک دیا جا سکتا تھا۔ یہ ایک سعیٔ لاحاصل ہوتی۔ یہ سب پرانے رنگ کی غزلیں تھیں جنہیں خود حالی نے بعد میں مجموعی طور پر مسترد کر دیا تھا۔ اولاً تو یہ تعلیاں صرف پرانی غزلوں میں نہیں بلکہ ان کی نئی غزلوں میں بھی ملتی ہیں۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ دوسرے یہ خیال کہ حالی نے اپنی قدیم غزلوں کو ایک سرے سے مسترد کر دیا تھا، کچھ بہت زیادہ وزن نہیں رکھتا حالی نے اس روایتی رجحان کو مسترد کیا تھا جو ہماری بیشتر قدیم غزلوں میں

پایا جاتا تھا۔ اور رفتہ رفتہ ہمارے شعری ادب کا غالب اور ایک حد تک سستا رجحان بن گیا تھا۔ انہوں نے قدیم غزلوں کو یک قلم مسترد نہیں کیا تھا۔ تیسرے یہ کہ اگر واقعی حالی اپنی ان غزلوں کو اس قدر پوچ، روایتی، تقلیدی، بے روح، فرسودہ اور بے لطف سمجھتے تھے، تو ان کی صاف گوئی اور بے رحم حقیقت نگاری کو دیکھتے ہوئے ہم ان سے بجا طور پر یہ امید رکھ سکتے تھے کہ وہ انہیں اپنے دیوان میں شامل ہی نہ کرتے۔ ان میں اتنی اخلاقی اور ادبی جرأت ضرور ہونی چاہئے تھی کہ جس طرح انہوں نے بہت سے پرانے شاعروں کو ہدف ملامت بنایا تھا، اور در خورِ اعتنا نہیں سمجھا تھا اسی طرح اپنی قدیم غزلوں کو تلف کر دیتے۔ مگر حالی نے ایسا نہ کیا۔ ان غزلوں کو حالی نے مرتب کیا، انہیں اپنے دیوان میں اس اہتمام کے ساتھ جگہ دی کہ ہر قدیم رنگ کی غزل پر "ق" لکھے گئے۔ یقیناً انہوں نے یہ سب جتن صرف قارئین کو اپنی قدیم غزلوں سے نفرت اور عبرت دلانے کے لئے نہیں کیا ہوگا۔ حالی نے انہیں محفوظ رکھا، یہ اس بات کی دلیل ہے کہ یہ غزلیں انہیں عزیز تھیں۔ اس کے بعد وہ ان سے منہ موڑ کر آگے بڑھ گئے، جس کے اسباب و علل دوسرے ہیں۔ حالی کی قدیم اور جدید غزلیں اُن کے فکری ارتقاء کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتی ہیں۔ اور ممکن ہے کہ ایک یہ چیز

بھی حالی کے پیش نظر رہی ہو جس کی وجہ سے انہوں نے اپنے قدیم رنگ سخن کو بھی دیوان میں جگہ دی۔ ان تمام امور کے علاوہ یہ عذر بھی معقول نہیں ہو سکتا کہ حالی نے منکسر مزاجی کے باوجود اپنے مقطعوں میں تھوڑی بہت تعلی گوارا کر لی ہے۔ ان کی منکسر مزاجی ان کی ادب دوستی اور ادب شناسی کی راہ میں کم حائل ہوئی ہے۔ وہ ادب و شعر کے سلسلے میں اتنے منکسر مزاج کبھی نہیں تھے کہ شعر کے حسن و قبح کے معاملے میں چشم پوشی کرتے۔ حالی کا ناقدانہ شعور پختہ تھا اور انہوں نے شعر فہمی اور سخن رسی میں بہت کم لغزش دکھائی ہے۔ پھر سب سے بڑھ کر یہ کہ جب ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں شاعر نے اپنے کلام کے بارے میں تعلی سے کام لیا ہے تو سب سے پہلے ہمیں اس کے شعری سرمائے کو دیکھنا ہوتا ہے کہ آیا وہ اپنے دعوے میں حق بجانب ہے یا نہیں :

حالی کی غزلوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے شاید ہی اس بات سے اختلاف کیا جا سکے کہ اُن کے کلام میں لذت بھی ہے اور اُن کی زبان میں جادو بھی۔ مگر یہ لذت کہاں سے آئی جس کی طرف انہوں نے اشارہ کیا ہے۔ جب ہم اس طرح سوچنے لگتے ہیں تو ان کا یہ مقطع سے

لذت ترے کلام میں آئی کہاں سے یہ
پوچھیں گے جا کے حالیؔ جادو بیاں سے ہم

اور بھی اہم ہو جاتا ہے۔ اس میں شاعر نے نہ صرف اپنے کلام کے حسن کی طرف اشارہ کیا ہے بلکہ "اس کی" طرف بھی جس نے اس کے کلام کو حسن عطا کیا ہے۔ جس کے فیض سے اس کی زبان میں جادو آ گیا۔

آخر وہ کون "شخص" تھا جس کے "تصور" سے حالی کے ہاں "رعنائی خیال" پائی جاتی ہے؟ یہ چیز اُن کی غزلوں کی سطح، اُن کی انفرادیت اور ان کے رُخ کو متعین کرنے میں خاصی اہم ثابت ہو سکتی ہے۔ ان کے زمانے میں غزل کی سب سے دلکش اور مقبول آواز داغ کی تھی۔ یہ آواز اُس دور کی پوری غزل گوئی پر چھائی ہوئی ہے۔ اس میں ایک خاص قسم کا البیلاپن، شوخی، دلربائی اور لگاوٹ ہے مگر یہ آواز اپنی تمام ہمہ گیری کے باوصف شاہد بازی سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ یہ اپنے معاشرے میں ڈوب گئی ـــ اُبھر نہ سکی۔

حالی کی غزلیں داغ کی غزلوں کی گرم اور خیرہ کن روشنی کے سامنے بھی ماند نہیں پڑ سکیں۔ ان کا حسن اس روشنی میں بھی سنولایا نہیں، بلکہ کچھ اور نکھر گیا۔ اُن کی غزلوں کا رکھ رکھاؤ، ان کا گداز ان کی نرم روی اور ان کی "آہِ زیرلبی" اس عہد کے عام رنگِ تغزل سے بڑی حد تک ہٹی ہوئی ہے۔ ان کی غزلیں ایک ایسے دوراہے پر کھڑی ہیں جہاں ایک طرف کھنڈر ہیں، ویرانی ہے، خزاں ہے،

اور شام کا سناٹا۔ دوسری طرف نئی تعمیرات کے کچھ آثار نظر آرہے ہیں نئی کونپلیں پھوٹ رہی ہیں، اور پرانی ٹہنیاں جھڑتی چلی جاتی ہیں"

ان کی قدیم اور جدید غزلوں میں بھی دو رنگ ملتے ہیں۔ لیکن ان کی غزلوں کا دبا دبا سا حزن صرف معاشرتی تغیرات کا آئینہ دار نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان تغیرات نے اُن کی غزلوں پر اُداسی کا سایہ سا ڈال دیا ہے۔

مٹتا ہوا ماضی حالی کو بہت عزیز تھا۔ اُن کی جدت طلبی بھی جس میں مصلحت پسندی کا خاصا حصہ ہے، اُن کو پیچھے مڑ کر دیکھنے سے باز نہیں رکھ سکی۔ تنہائی، خزاں زدگی، اور ویرانی کا احساس، ان کے یہاں معاشرتی بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس سے پیدا شدہ حُزن کو انہوں نے عشقیہ لَے میں تبدیل کر دیا ہو لیکن بات اگر صرف یہی ہوتی تو ان کی غزلوں کی توانائی کچھ اور بڑھ جاتی، اور حالی کو ان غزلوں سے بھاگنے کی کوئی ضرورت نہیں تھی اور نہ انہیں قدیم اور جدید میں تقسیم کرنے کا کوئی جواز باقی رہ جاتا ہے۔ ایسی غزلیں تقلیدی ہو ہی نہیں سکتیں۔

حالی کی غزلوں میں کچھ اور بھی ملتا ہے۔ اس میں عشق کی زخم خوردگی ملتی ہے جو شاہد بازی اور معاملہ بندی سے الگ ہے۔ اسی

لئے ان کی غزلوں کے اجزائے ترکیبی سے بحث کرتے وقت اس طرف توجہ ضروری ہے۔ ان کی اکثر و بیشتر غزلوں میں عشقیہ شاعری کی جو سطح ملتی ہے وہ اردو کی بڑی عشقیہ شاعری کی سطح کو چھوتی نظر آتی ہے۔

کچھ ہنسی کھیل سنبھلنا غمِ ہجراں میں نہیں
چاک دل میں ہے مرے جو کہ گریباں میں نہیں

ملتے ہی ان سے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

اُن کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

تم کو ہزار شرم سہی، مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے جو چھپایا نہ جائے گا

حالی کی عشقیہ شاعری کا سرچشمہ

آنے لگا جب اُس کی تمنا میں کچھ مزا
کہتے ہیں لوگ جان کا اس میں زیاں ہے اب

اس نوع کے بہت سے اشعار ہیں وہ تمام عناصر پائے جاتے ہیں جو اصل عشقیہ شاعری کی اساس بن سکتے ہیں ۔ ان اشعار کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ سوال بار بار ہمارے سامنے آتا ہے کہ حالی کی غزلوں پر کس کا پرتو ہے ؟ کیا یہ صرف سخن آرائی تھی ، جو اس واسطے تھی کہ ع

بزم میں اہلِ نظر بھی ہیں تماشائی بھی

اگر ہم یہ مان بھی لیں تب بھی یہ جستجو رہتی ہے کہ سخن آرائی کے پردے میں کون ہے ؟ اہلِ معنی اور اہلِ نظر کا کیا رشتہ ہے ؟ اور ہم مولانا حالی کے تمام تر فضل اور ان کی پاکیزہ شخصیت کا ادب ملحوظ رکھنے کے باوجود اس توضیح سے مطمئن نہیں ہو پاتے ۔ ہمارا دل بار بار یہ چاہتا ہے کہ مولانا سے پوچھیں ۔ ع

لذت ترے کلام میں آئی کہاں سے یہ ؟

مولانا شبلی کے برعکس مولانا حالی کی زندگی میں ہمیں کسی معاشقے کا پتہ نہیں ملتا ۔ جہاں تک ان کی زندگی کے بارے میں معلومات ہم پہونچی ہیں ۔ ان میں ایسے شواہد نہیں پائے جاتے جس سے اس

بات کی تصدیق ہو سکے کہ ؂

ٹپکتا ہے اشعارِ حالی سے حال

کہیں سادہ دل مُبتلا ہو گیا

بعض لوگوں نے ان کی عشقیہ شاعری کا جواز --- اُن کی ازدواجی زندگی سے تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں وہ حالی کی غزلوں میں جو متوازن کیفیت پائی جاتی ہے جو دبی دبی سی آنچ ملتی ہے اس کو ثبوت میں پیش کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلیں بے باک نہیں ہو سکیں، اور اُن میں ایک خاص قسم کا "صالح عشق" ملتا ہے۔

عشق کی "صالح" اور "غیر صالح" تقسیم سے قطع نظر یہ صرف قیاس آرائی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ متوازن کیفیت اُن کی تمام تخلیقات میں پائی جاتی ہے۔ خواہ نثر کی ہوں یا نظم کی - یہ حالی کی شخصیت ہے جو ہر جگہ موجود ہے۔ دوسرے ایسے متعدد اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں جو گھر کی چار دیواری سے آگے بھی اشارہ کرتے ہیں ؂

دُھوم تھی اپنی پارسائی کی

کی بھی اور کس سے آشنائی کی

حالی کی عشقیہ شاعری کا مرثیہ

تعزیر جرمِ عشق ہے بے صرفہ محتسب
بڑھتا ہے اور ذوقِ گنہ یاں سزا کے بعد

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں

اور پھر نازک غزلوں کے یہ اشعار ؎

جس کو غصے میں لگاوٹ کی ادا یاد رہے
آج دل لے گا اگر کل نہ لیا یاد رہے

پردے ہزار وصل میں بھی درمیاں رہے
شکوے وہ سب سنا کیے اور مہرباں رہے

لہٰذا یہ کہنا کہ ان کے اشعار میں "گھر کی چار دیواری" ملتی ہے صرف غلط فہمی اور اشعار کی حسبِ مراد تاویل ہے یہاں اس سوانحی مضمون کی طرف بھی توجہ دینی لازم ہے، جو خود حالی نے لکھا ہے:

"چند روز بعد بھائی اور بہن نے جن کو میں بمنزلہ والدین سمجھتا تھا تاہل پر مجبور کیا۔ اُس

وقت میری عمر سترہ برس کی تھی"۔

مجبور کرنے کا ذکر یقیناً اُن کے "عشقِ منکوحہ" کی نفی کرتا ہے۔ پھر آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

"... مگر تعلیم کا شوق غالب تھا اور بیوی کا میکہ آسودہ حال، میں گھر والوں سے روپوش ہو کر دلّی چلا گیا"۔

مولانا حالی نے یہاں اپنی روپوشی کا جو سبب بیان کیا ہے اُسے تسلیم نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ ہم بلا تامّل مان لیتے ہیں کہ مولانا حالی کی "روپوشی" کا سبب صرف "طلبِ علم" رہا ہوگا لیکن اس سے اس قدر یقیناً معلوم ہوتا ہے کہ ازدواجی رشتہ ایسے مضبوط عشقیہ رشتے میں کم از کم اس وقت تک نہیں بدل سکا تھا" مولانا کو روک لیتا۔

صالحہ عابد حسین نے "یادگارِ حالی" میں لکھا ہے:۔

"الطاف حسین کو اس وقت شادی کی ذرا بھی خواہش نہیں تھی"۔

حالی کی ازدواجی زندگی سے بحث کرتے وقت جہاں انہوں نے یہ لکھا ہے کہ میاں بیوی میں "کبھی اَن بن نہیں ہوئی" وہاں

اُن کی بیوی کے بارے میں ان کا ایک فقرہ یہ بھی ملتا ہے:

"البتہ وہ بڑے تیز مزاج کی تھیں اور جب غصہ آتا تھا تو آپے سے باہر ہو جاتی تھیں۔"

ان تمام بیانات کے نقل کرنے کا ہرگز یہ منشا نہیں ہے کہ حالی کی ازدواجی زندگی ناخوش گوار تھی؛ بلکہ ان سے کہیں بھی یہ مترشح نہیں ہوتا کہ یہ رشتہ کسی معاشقے کا نتیجہ تھا۔

گھر سے روپوشی کے بعد نوجوان حالی نے جو اس وقت اپنے مذہبی عقائد میں بہت کٹر تھے دلی میں کیسے گزر بسر کی اس زمانے کا حال صالحہ عابد حسین کے بقول "ہمیں دستیاب نہیں ہوتا"۔ صرف پروفیسر صفدر حسین نے ایک مضمون میں چند ایسے اشارے کئے ہیں جن سے گمان گزرتا ہے کہ شاید وہاں یہ "سادہ دل مبتلا ہو گیا!"۔

صفدر حسین صاحب لکھتے ہیں:

"جوانی کس پر نہیں آتی؟ ان پر بھی آتی ہے جن کا کوئی آسرا نہیں ہوتا۔ حالی کے معاملے میں بھی یہی ہوا۔ نوجوان حالی کی "نامرادِ الفت" شمارہ کے لئے دلی کا قیام جہاں کا ذرہ ذرہ "مہر افزا" تھا؛ ایک تازیانے سے کم نہ تھا۔ غربت کے تھپیڑے

مشغلے جنہوں نے وطن کو بھلا دیا تھا شعر بن کر حالی
کی زبان پر آ گئے"۔

مگر پروفیسر صفدر حسین نے نہ غربت کے "حسین مشغلوں" کی وضاحت کی ہے، اور نہ اپنے قیاس کے وجوہ بیان کیے ہیں۔ ان کے بیان سے یہ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ یہ "حسین مشغلے" انہیں کب نصیب ہوئے۔ پہلی بار جب وہ گھر سے فرار ہو کر دلی گئے تھے، یا دوسری بار ــــ؟

اس کے علاوہ صفدر حسین صاحب کے اس قیاس کے برخلاف حالی کے تمام سوانح نگار اس پر متفق ہیں کہ انہوں نے کبھی بھی مشاغل علمی کو ترک کر کے ان "حسین مشغلوں" کو نہیں اپنایا ــــ یہ بھی یاد رہے کہ حالی پر اس زمانے میں اس درجہ مذہب کا غلبہ تھا کہ انہوں نے غالب ایسے شخص کو، جس کے وہ بے انتہا عقیدت مند تھے، شراب خواری اور تارک صوم و صلوٰۃ ہونے پر ٹوک دیا تھا۔ لہٰذا کسی واضح اور مدلل شہادت کی عدم موجودگی میں یہ بات بے وزن سی ہو جاتی ہے کہ حالی کہیں عشق کر بیٹھے تھے۔

تو پھر کیا یہ تمام اشعار "برائے غزل" ہیں؟ اور ان میں

کوئی واقعیت، کوئی اصلیت، کوئی خلوص نہیں ہے۔ حالانکہ حالی نے اپنی تنقیدوں میں بار بار "اصلیت" پر زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں شعر میں اس وقت تک تاثیر ممکن نہیں جب تک اس میں جذبے کی صداقت نہ پائی جائے۔ ایسی صورت میں ان کی عشقیہ غزلوں کی تاثیر کا راز کیا ہے؟

اس ضمن میں یہ بات بھی نہ بھولنی چاہئے کہ ایسی غزلیں انہوں نے بالعموم اس وقت کہی تھیں جب ان میں جوانی کا کس بل باقی تھا اس کے بعد وہ رفتہ رفتہ اس رنگ سے کنارہ کش ہو گئے ؂

ہوئی رلیاں جوانی کی بہار آخر حیف
طبع رنگین تھی مئے عشق کی جب متوالی
اپنی روداد تھی جو عشق کا کرتے تھے بیاں
جو غزل لکھتے تھے ہوتی تھی سراسر حالی
گر غزل لکھئے تو کیا لکھئے غزل میں آخر
نہ رہی چیز وہ مضمون بجھانے والی

اس کے معنی یہ ہوئے کہ حالی عشقیہ جذبے کو صرف جوانی کا تابع سمجھتے تھے۔ جب تک وہ جوان رہے عشقیہ غزلیں کہتے رہے۔ جیسے جیسے جوانی ڈھلتی گئی ان کا عشق افسردہ ہوتا گیا۔ معلوم نہیں،

حالی کی عشقیہ شاعری کا سرچشمہ

یہ حالی کا ایک ایسا نظریہ تھا جس کی روشنی میں وہ تمام شاعروں کا کلام پرکھتے سمجھتے، یا اس کا اطلاق صرف اپنی شاعری پر کرتے تھے۔ اس کا بھی امکان ہے کہ اسی کمزور عشقیہ تحریک کے باعث حالی "سایۂ عشق بتاں سے بھاگنے لگے" اور ان کی "سماج سدھار" خواہش کو یہ موقع مل گیا کہ اس نے ان کی اس عشقیہ رگ کو آسانی سے کچل کر رکھ دیا۔ معاملہ جو کچھ بھی ہو مگر یہ جوانی اُن کو برابر یاد آتی رہی ؎

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت
پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

ہوئے تم نہ سیدھے جوانی میں حالی
مگر اب مری جان ہونا پڑے گا

غزل کو جوانی سے تعبیر کرنے کے بعد ظاہر سی بات ہے کہ حالی کے قدم اس طرف زیادہ تیزی سے بڑھنے لگے جدھر انہیں عشق بازی میں قوموں کی تباہی نظر آنے لگی ؏

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا

اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"مگر جب آفتاب عمر نے پلٹا کھایا اور دن ڈھلنا

شروع ہوا.... جس شاعری پر ناز تھا، اُس سے شرم آنے لگی۔ ہر چند سمجھایا گیا کہ غزل کہنے کے دن اب آئے ہیں، مگر یہی جواب دیا گیا کہ غزل کہنے کے دن اب گئے۔"

چنانچہ عمر ڈھلنے کے بعد حالی نے عاشقانہ غزل گوئی تقریباً ترک کر دی، مگر اس سے قبل جو غزلیں کہی گئی تھیں اُن کا محرک کیا تھا؟ اس کا پھر بھی کوئی پتہ نہیں چلتا۔ ع

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے؟

اسی دیباچے میں وہ لکھتے ہیں:

"غرض ایک مدّت تک یہ حال رہا کہ عاشقانہ شعر کے سوا کوئی کام پسند نہ آتا تھا.... خود بھی جب کبھی یہ سودا اُچھلا، آنکھیں بند کیں اور اسی شارعِ عام پر پڑ لیے۔"

مُسدّس کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"البتہ شاعری کی بدولت چند روز جھوٹا عاشق بننا پڑا۔ ایک خیالی معشوق کی چاہ میں برسوں دشتِ جنوں کی وہ خاک اڑائی کہ قیس و فرہاد کو

گرد کر دیا.....''

''شارعِ عام'' اور ''خیالی معشوق'' لکھ کر حالی نے ایک اور الجھن پیدا کر دی۔ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان کی عاشقانہ شاعری صرف و محض ان کے زمانے کے غالب رنگ کی پیروی تھی، اور بس۔ جیسا کہ صالحہ عابد حسین نے بھی لکھا ہے:

''حالی لاکھ پاکباز سہی مگر شعر گوئی کے لئے رندِ شاہد باز بننا ضروری تھا۔ شاعری کی محفل میں داخلے کی شرط ہی یہی تھی کہ وہی پرانا راگ الاپا جائے۔''

گویا حالی کی عشقیہ غزلیں صرف داخلے کا ٹکٹ تھیں۔ مولانا حالی اور صالحہ عابد حسین کے بیان کو غلط ماننے کی وجہ نہیں ہے البتہ حالی کے اس اعتراف سے سب سے بڑا صدمہ اُن کی شاعری کو پہونچتا ہے اور ان کی غزلوں کی خوب صورت عمارت ایک دم سے زمین پر آ رہتی ہے۔ یہی نہیں، حالی کی پوری سخن فہمی اور تنقیدی نظر شدید طور پر مشتبہ ہو جاتی ہے اور ہمیں یہ شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں حالی ادب و شعر کی تخلیق کو صرف معاشرتی اصلاح کا ایک سیدھا سا جذبہ اور وسیلہ تو نہیں سمجھ بیٹھے تھے۔

بہرحال اگر ہم حالی کے بیان کو صحیح مان لیں (جس کے بغیر کوئی چارہ نہیں ہے) تو پھر اس شعر کے کیا معنی ہوئے؟ ؎

اپنی روداد تھی جو عشق کا کرتے تھے بیاں
جو غزل لکھتے تھے ہوتی تھی سراسر حالی

اور پھر دیوانِ حالی کے دیباچے سے اس شعر کی صداقت کو تقویت ملتی ہے

"شاعر چونکہ برائیوں کی ہو بہو تصویر کھینچ کر دکھاتا ہے.... اس لئے سمجھنا چاہئے کہ وہ زیادہ تر اپنے ہی عیب اوروں پر دَھر کر ظاہر کرتا ہے... پس اگر بدی یا گناہ کے متعلق کوئی پتے کی بات شاعر کے قلم سے مترشح ہو، جاننا چاہئے کہ وہ اپنے نفس ہی کی چوریاں ظاہر کر رہا ہے ؎

ہیں عاشقی کی گھاتیں معلوم اس کو ساری
حالی سے بدگمانی بے جا نہیں ہماری"

اس بیان کے بعد ہمیں حالی کی غزلوں سے خوش گمانی جسے وہ "بدگمانی" کہتے ہیں پھر بڑھنے لگتی ہے۔ اور ہمیں اُن کی غزلیں صرف عشقیہ وراثت، جوانی کا ہیجان، موزونِ طبعی اور عام رنگِ سخن کا فیض

نہیں معلوم ہوتیں، بلکہ ان کے پیچھے عشقیہ صداقت اور عشقیہ زندگی کا گداز ملتا ہے۔ حالانکہ حالی نے ان کو قطعاً تقلیدی بتایا ہے۔ لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ ان غزلوں کا اثر جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ اور نہ ان کا لب و لہجہ تقلیدی کہا جا سکتا ہے۔

اب پھر وہی سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس عشقیہ صداقت کا پتہ اُن کی غزلوں ہی میں کیوں ملتا ہے؟ اُن کی زندگی کے حالات میں کیوں اس کا کہیں نشان نہیں ملتا؟ اس موقع پر مولانا حالی ہی کے الفاظ میں، شاعر کی طرف سے۔۔

"یہ عذر ہو سکتا ہے کہ اس میں فطرت انسانی کے حقائق اور غوامض سمجھنے کا ایک خداداد ملکہ ہوتا جس کی مدد سے شاعر جس نے پرہیزگاروں اور پارساؤں کے حلقے سے کبھی قدم باہر نہیں رکھا رندو اوباش کی صحبتوں کا ایسا چربہ اتار دیتا ہے کہ گویا اُنہیں میں سے ایک نے اپنی حالت کی تصویر کھینچی ہے"

حالی نے شاعر کے "خداداد ملکہ" کی طرف توجہ دلا کر ہماری ایک طرح سے بڑی رہنمائی کی ہے، اور ہم اُن کی غزلوں کے عشقیہ جذبات

کو یقیناً صرف "خداداد ملکہ" تصور کر لیتے — اور ایک لحاظ سے وہ خداداد ملکہ ہیں بھی — لیکن اسی کے بعد آگے چل کر انہوں نے ایک فقرہ اور لکھا ہے:

"اس عذر سے اگرچہ کسی قدر شاعر کی

برأت ہو سکتی ہے"

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حالی اس خداداد ملکہ کو کوئی بہت بڑی چیز نہیں سمجھتے تھے، اور اس سے اُس عدم مطابقت کی صرف "کسی قدر برأت" کے قائل تھے جو شاعر کی عملی اور فکری زندگی میں پائی جا سکتی ہے۔

حالی کے اس خیال کو اگر اُن کی غزلوں پر منطبق کیا جائے تو اس سے دو نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشقیہ غزلوں کو لکھنے کا جس قدر "خداداد ملکہ" ان میں تھا، اُسی قدر غزلیں انہوں نے لکھیں۔ آگے چل کر یہ ملکہ بھی جواب دے گیا اور اُن کی غزلوں نے دم توڑ دیا۔ دوسرے یہ کہ نئے رنگ سخن کو اختیار کرنے کا سبب محض معاشرتی تغیرات نہیں تھے، بلکہ کچھ یہ بھی تھا کہ حالی اب عشقیہ غزلیں لکھنے کی صلاحیت ہی کھو چکے تھے۔

معاملہ جو بھی ہو، مگر اس سے یہ بات پھر بھی تشنہ رہتی ہے

کہ ان کی قدیم غزلوں میں — اگرچہ وہ تعداد میں زیادہ نہیں ہیں — عشقیہ جذبے کی اتنی تازگی، گھلاوٹ اور خلوص کیوں ہے؟ کیا خداداد ملکہ اتنا قوی ہوتا ہے؟ اگر اتنا ہی قوی ہوتا تو شاعر کی کسی قدر برأت ہوجانے کی بات زیادہ وقیع نہیں رہتی، اور مولانا کے اس بیان کے باوجود کہ:

> "اصل اور نقل میں آسمان اور زمین کا
> فرق ہے۔ جو کیفیت عشق میں ہے وہ تعشق میں ہرگز
> نہیں پیدا ہوسکتی۔"

ہمیں اُن کی غزلوں میں "اصل اور نقل" کا فرق نہیں نظر آتا۔ ممکن ہے ہم ان کی غزلوں کو شاعرانہ بصیرت، کسی اَن جانی داخلی تحریک، معاشرتی تغیرات یا فیضِ سخن کا نتیجہ قرار دیں، مگر اس سے انکار نہیں کرسکتے کہ ان میں جیتا جاگتا عشق ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کی غزلوں میں دیوانگیٔ عشق نہیں ہے، ضبطِ عشق ہے۔ یہی ان کی کمزوری بھی ہے۔

حالی نے ہماری عشقیہ شاعری کو ایک بہت لطیف، سنبھلی ہوئی اور متوازن کیفیت سے دوچار کیا ہے۔ ان کی غزلیں ہماری قدیم اور جدید غزل گوئی کی ایک بہت اہم اور مضبوط کڑی ہیں۔ ان

کی غزلوں کو کسی قسم کے "عذر" کی ضرورت ہے نہ "برأت" کی۔ اگرچہ ان غزلوں کے لکھنے والے کی نجی زندگی میں ہمیں دُور دُور عشق و عاشقی کا نشان نہیں ملتا۔ مگر وہ اس کی دلی کیفیات کی غماز ہیں۔

یہ کیفیات حالؔی میں کہاں سے آئیں؟

حالؔی کی ان غزلوں کا سرچشمہ کیا ہے؟

کیا یہ ایک ایسے آدمی کی نفسیاتی کیفیت کی غماز ہیں جو جذبۂ عشق رکھنے کے باوجود "جرأتِ عشق" نہیں رکھتا۔ جو بہت محتاط ہے اور ڈرتا ہے کہ کہیں کوئی قدم غلط نہ پڑ جائے۔ ع

کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

کیا ان غزلوں کے پس منظر میں کوئی حقیقی وارداتِ عشق نہیں ہے؟

کیا عشقیہ شاعری کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ شاعر نے خود عشق کیا ہو؟

کیا شاعر اور ادیب میں کوئی ایسی دیدہ وری ہوتی ہے جس کی مدد سے وہ سب کچھ دیکھ لیتا ہے، جان لیتا ہے، اس میں کوئی ایسی قوت پنہاں ہوتی ہے جس کی بدولت وہ ہر جذبے کو چھو لیتا ہے، اپنا لیتا ہے، جذب کر لیتا ہے — اور اسے یوں پیش کرتا ہے کہ وہ

اُس کا اپنا جذبہ بن جاتا ہے، اُس کی زندگی بن جاتا ہے؟

ایسے بہت سے سوالات ہمارے دل میں پیدا ہوتے ہیں، اور ہم کوئی قطعی اور حتمی جواب دینے سے قاصر رہتے ہیں۔ چنانچہ اس لحاظ سے ہمارے شعری ادب میں حالؔی کی غزلیں ایک سوال بن جاتی ہیں۔ جس کا جواب یا تو ان کی داستانِ زندگی میں ملے گا جو آئندہ نئے حقائق کی روشنی میں لکھی جا سکتی ہے۔ یا تخلیقِ شعر کی پیچیدہ اور دشوار گذار راہوں کی تلاش و جستجو میں۔

(سنہ ۱۹۶۱ء)

مسجدِ قرطبہ

(ایک تجزیہ)

نظم کا مرکزی موضوع جسے ایک تحریک کہنا زیادہ مناسب ہوگا، مسجد قرطبہ ہے۔ یہ ہسپانوی تاریخ کے ایک اہم دور کی نشان دہی کرتی ہے جو "خونِ مسلمان" کا "امیں" ہے۔ اسی لئے اقبال کی نظر میں ہسپانیہ کی سرزمیں "حرم" کے مانند "پاک" ہے۔ اور قرطبہ کی مسجد ایک تاریخی یادگار ہی نہیں خود ایک تاریخ بن جاتی ہے جو سنگ و خشت سے لکھی گئی ہے۔

اس مسجد کے نقش و نگار میں ایک پورے تمدن اور اُس کے

شعور کی داستان چھپی ہوئی ہے۔ یہی داستان اقبال کی اس نظم میں آہستہ آہستہ اُبھرتی ہے۔ مسجد قرطبہ دراصل ایک ذریعہ، ایک راستہ بن جاتی ہے جو ہمیں اس داستان تک پہونچاتی ہے۔ نظم کے مختلف مدارج تک پہونچنے سے پہلے ہمیں ذرا دیر کے لئے اس بنیاد کو تلاش کرنا پڑے گا جس پر یہ پوری نظم تعمیر کی گئی ہے۔ چنانچہ بات کچھ اس طرح شروع ہوتی ہے کہ شاعر کے سامنے یہ مسجد ہے یا شاعر اس مسجد میں پہونچ جاتا ہے۔ (اقبال یہاں نماز بھی پڑھ چکے ہیں) وقت سمجھ لیجئے کہ شام کا ہے۔ جیسا کہ اس نظم کے ایک مصرعے سے پتہ چلتا ہے ؎

لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

شام کا بڑھتا ہوا اندھیرا، ایک تاریخی مسجد، اور ہسپانیہ کی سرزمین، یہ تمام چیزیں اقبال کے لئے ایک شدید تاثر پیدا کرنے کے لئے کافی ہیں۔ یہی تاثر اس کہانی کا سنگِ بنیاد بن جاتا ہے مسجد کی اس فضا میں جو صدیوں "سے "بے اذاں" ہے اقبال کے ذہن میں مختلف نقوش اُبھرنے لگتے ہیں، اور وہ ایک ایسے دَور میں جا پہونچتے ہیں جس میں یہ مسجد تعمیر کی گئی تھی۔ یہ دَور اُن کے خیالات اور جذبات کے لئے مہمیز بن جاتا ہے یادوں کے سلسلے

صدیوں کے وَرق اُلٹ دیتے ہیں۔ اور اب یہ مسجد ایک قوم کی جانفشانی اس کے ذوقِ عبودیت اور اس کے تصورِ حیات کی جیتی جاگتی علامت بن جاتی ہے۔ یہ یادیں اُس دَور سے وابستہ ہیں جو ماضی بن چکا ہے۔ ماضی کا یہی احساس، یادوں کا یہی سلسلہ، "وقت" سے جا کر مل جاتا ہے، جواب شاعر کی نگاہ کو مسجد اور اس کے تعمیر کرنے والوں کی تاریخ سے ہٹا دیتا ہے۔ اور صرف اپنے تصور میں گم کر دیتا ہے۔ شاعر کے پیشِ نظر اب صرف وقت رہ جاتا ہے جس نے تاریخ کو بھی ایک یاد بنا دیا ہے۔ وقت جو ماضی بھی ہے حال بھی، اور مستقبل بھی۔ اور جو کچھ بھی نہیں ہے، صرف وقت ہے، وقت کے اس بے پایاں دھندلکے میں گرد و پیش گم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ ایک کبھی نہ ٹوٹنے والا سلسلہ ہے ؎

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب، صیرفیِ کائنات

وقت کا یہ خوفناک تسلسل شہر کو بیابانوں، اور بیابانوں کو شہروں میں بدلتا رہتا ہے۔ اور تخریب و تعمیر کی منزلوں سے گذر کر ہمیشہ ایک نئی منزل کی طرف بڑھتا ہے۔ اس تسلسل سے ہر شے ہے، مگر یہ تسلسل کسی شے سے نہیں ہے۔ نظم وقت کے اسی عظیم اور ایک حد تک مہیب تصوّر کے ساتھ "کھلتی" ہے اور ایک ندی کی طرح بہنے لگتی ہے۔ "سلسلۂ روز و شب" کی تکرار تند موجوں کے تھپیڑوں میں بدل جاتی ہے۔ جس کی آواز آس پاس کی آوازوں کو ڈبو دیتی ہے۔ یہ وقت کی آواز ہے۔ "سلسلۂ روز و شب" کی تکرار ہمیں یونانی ڈراموں کے کورس کی یاد دلاتی ہے اور کوئی تعجب نہیں کہ اقبال کے ذہن میں اس نظم کی فنی تشکیل کے وقت یونانی ڈراموں کے کورس بھی رہے ہوں۔ بہر حال بات کچھ بھی ہو شاعر ابتدا میں وقت کی کارفرمائیوں کا ایک تصوّر اور تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ جسے یہ تکرار شدید سے شدید تر بنا تی جاتی ہے۔ اردو کی کم ہی نظمیں ایسے "اچانک پن" کے ساتھ شروع ہوتی ہیں۔ نظم کے پہلے ہی مصرعے کے بعد سے ایسا محسوس ہونے

لگتا ہے کہ ہم دفعتاً ایک پُر شور دریا کے کنارے آکھڑے ہوئے ہیں،
جس کی روانی ہر آنے والے مصرعے کے ساتھ تیز تر ہو جاتی ہے۔
اور جس کے بہاؤ میں کائنات کی ہر شے بہتی چلی جاتی ہے۔ نظم کی
اس روانی کے ذریعے سے شاعر نے وقت کی روانی کو بڑے فنکارانہ
اور مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔ وقت کی روانی کا تصور تقریباً مجرد ہے
جو دنیا کے ہر تغیر سے بے نیاز ہے ؎

ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

اس سفاک وقت کے سامنے تمام تدابیر اور افعال بے حقیقت
نظر آنے لگتے ہیں ؎

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہُنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نَو، منزلِ آخر فنا

یہاں پہونچ کر وقت ایک "جبر" سا بن جاتا ہے جس کی زد
میں ہر شے ہے، اور جو خود کسی کی زد میں نہیں۔ ایک ویرانی کا احساس
ذہن پر طاری ہونے لگتا ہے۔

اب آگے بڑھنے سے قبل ذرا ایک بار پھر نظم کی اُن کڑیوں

کو ملا لیجئے جنہوں نے ہمیں اس موڑ تک پہونچایا ہے، شاعر کے سامنے پہلے مسجد قرطبہ تھی۔ پھر مسجد قرطبہ نے ایک تاریخ یادوں کی مخملی تہہ میں لپیٹ کر پیش کر دی، اور یہ تاریخ آگے بڑھ کر وقت کے ویرانے میں کھو گئی۔ اب اور کوئی چیز نہیں رہ گئی ہے۔ صرف وقت ہے جس سے یہ پوری کائنات عبارت ہے۔ ساری چیزیں اسی "وقت" کا مظہر ہیں۔ وقت کے اس مجرد تصور کو پیش کرنا شاعری اور ادراک دونوں کی بڑی کٹھن منزل تھی۔

اقبال ایک منزل شناس کی طرح یہاں سے گذرے ہیں۔ ہر لفظ خیال اور ہر خیال لفظ بن کر نظم کو آگے بڑھاتا رہتا ہے اور پھر نظم اس موڑ پر آجاتی ہے جس کے آگے صرف ویرانہ ہے۔ اس ویرانے میں انسانی دلچسپی پیدا کرنے کے لئے شاعر کو وقت کی وہ کڑیاں، وہ چند لمحے تلاش کرنے پڑتے ہیں جن میں زندگی اب تک مقید ہے اور جن سے ایک تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔

چنانچہ جب یہ کڑیاں جنہیں وہ ماضی کی یادوں کے ذریعے سے تلاش کرتا ہے مل جاتی ہیں تو وقت کے اس ویرانے میں چند اور تصویریں متحرک نظر آنے لگتی ہیں، اور شاعر کی اُس آواز میں جو ناامیدی پر ختم ہوتی نظر آتی ہے ایک یقین اور اعتماد سا آجاتا ہے

جبر، اختیار میں تبدیل ہونے لگتا ہے۔ اور انسانی زندگی اتنی کم مایہ نہیں معلوم ہوتی ہے جتنی پہلے معلوم ہوتی تھی ؂

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہے کسی مردِ خدا نے تمام

خواجہ حافظ نے اسی موقع کے لئے کیا خوب کہا ہے ؂

ہرگز نمیرد آں کہ دِلش زندہ شد بعشق
ثبت است بر جریدۂ عالم دوامِ ما

اقبال کے مردِ خدا کا خمیر بھی عشق سے اٹھا ہے ؂

مردِ خدا کا عمل، عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام

عشق کے "اصلِ حیات" ہوجانے کے بعد کائنات کے جملہ مظاہر لازماً عشق میں ڈھلنے لگتے ہیں، اور سرکش اور حبیب وقت بھی عشق کی گرفت میں آکر اپنی قہرمانی کھو دیتا ہے ؂

تندو سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام

اور

عشق دمِ جبرئیل، عشق دمِ مصطفےٰ

مسجد قرطبہ

عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

اب وقت کی جگہ عشق کائنات پر محیط ہو جاتا ہے، اور ہر چیز اس کے سانچے میں ڈھل جاتی ہے۔ چنانچہ مسجد قرطبہ کا وجود بھی عشق ہی کا رہینِ منت ہو جاتا ہے ؎

اے حرمِ قرطبہ، عشق سے تیرا وجود

عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود

اس منزل پر آ کر نظم وقت کے ویرانے سے یکسر نکل آتی ہے اور فکر و ہیئت دونوں کے خوش گوار اور متوازن امتزاج کے ساتھ تعمیر کی طرف ایک اور قدم بڑھاتی ہے۔ اب اس راہ میں تاریخی عوامل سے شاعر کام لیتا ہے جو عشق کے پابند ہیں اور خود یہ عشق "سینۂ آدم" میں پنہاں ہے۔ اس لئے ؎

عرشِ معلّٰی سے کم سینۂ آدم نہیں

اس تصویر میں جو شروع میں وقت کے ویرانے سے بنائی گئی تھی اب "آدمی" حرکت کرنے لگتا ہے۔ اور تصویر ذی روح ہو کر بول اٹھتی ہے۔ یہ آدمی اقبال کا وہ تصورِ حیات ہے جسے وہ "مردِ مومن" کے نام سے پکارتے ہیں۔ یہ مردِ مومن "مسجد قرطبہ" کی خاموش اور افسردہ فضائیں ان کے سامنے تمام جلال و جمال

کے ساتھ ایک تمدن کی داستان کہتا نظر آتا ہے ؎

تجھ سے ہُوا آشکار بندۂ مومن کا راز
اُس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقام بلند، اس کا خیال عظیم
اُس کا سرور اُس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز

اقبال نے اس مردِ مومن کے اوصاف بڑے دل کش انداز میں پیش کیے ہیں ؎

اس کی اُمیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دل فریب، اُس کی نگہ دل نواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز

وہ اس مردِ مومن کو "عقل کی منزل" اور "عشق کا حاصل" دونوں بتاتے ہیں۔ مسجد قرطبہ بھی اسی مردِ مومن کی کاوشوں اور جذبۂ عشق کا ایک نشان ہے۔ اسی لئے اب ساری تاریخ و ساری یادیں مسجد قرطبہ میں سمٹ آتی ہیں۔ ماضی کی یہ یادیں شاعر کی فکر کو ایک ایسے شاعرانہ جذبے میں بدل دیتی ہیں جو "غزلوں" کے پیچھے کارفرما ہوتا ہے۔ شاعر کو مسجد قرطبہ سے عشق ہو جاتا ہے۔ اور یہ مسجد اُس

کے لئے سراپا "غزل" بن جاتی ہے۔ یہ غزل اُس تمدن کے عشق کی داستان ہے جس کی "رازداں" یہ ہسپانوی مسجد رہ گئی ہے۔ اور اب شاعر کی نگاہ ایک بار پھر مسجد قرطبہ پر مرکوز ہو جاتی ہے اور باقی تمام چیزیں نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔ اس مسجد کی تعمیر میں اب وہ ان لوگوں کے ہاتھ دیکھتا ہے ؎

جن کے لہو کے طفیل آج بھی ہیں اندلسی
خوش دل و گرم اختلاط سادہ و روشن جبیں

اور

آج بھی اس دیس میں عام ہے چشم غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں
بوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے
رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے

یہاں پہونچ کر اقبال کی فکر نظم کے تدریجی ارتقاء کے ساتھ ساتھ تکمیل کی آخری منزلوں پر آجاتی ہے۔

اس نظم کی فنی صناعی اور فکری تعمیر کو اقبال نے خود مسجد قرطبہ کی صناعی اور حسن تعمیر سے جس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے، وہ ہمارے ادب میں موضوع اور فکر کے داخلی اور خارجی ارتباط کی کمیاب مثال

ہے۔ اقبال ہر لفظ کو اس طرح مصرعوں میں رکھتے گئے ہیں جس طرح ایک ماہر معمار ایک پتھر کے بعد دوسرا پتھر بٹھاتا ہے۔ نظم کی تعمیر کے ساتھ ساتھ قاری مسجد کو بھی تعمیر ہوتے ہوئے دیکھنے لگتا ہے۔ اپنے موضوع ہی کی طرح نظم بھی ارتقائی منزلیں طے کرتی رہتی ہے۔ اور اب وہ اس جگہ آجاتی ہے جہاں شاعر مسجد قرطبہ کو دیکھتے دیکھتے پھر وقت کے بے پایاں دھندلکے میں کھو جاتا ہے۔ یادوں کا وہ سلسلہ جو اس مسجد سے وابستہ ہے اُسے قوموں کے عروج و زوال اور نو بہ نو انقلابات سے دوچار کر دیتا ہے۔ خیالات کی یہ رو اُسے پھر "وقت" کے دریا کے کنارے لا کھڑا کرتی ہے۔ اب ہر چیز پھر وقت بن جاتی ہے جس کی آغوش میں ماہ و سال انسانی کاوشوں اور کوششوں کو کامیاب اور ناکامیاب بناتے رہتے ہیں۔ کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا کہ کیا ہونے والا ہے ؎

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اُچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

یہ ایک سوال ہے جہاں اقبال تاریخی مطالعے اور شاعرانہ بصیرت کے ذریعے سے پہونچے ہیں۔ یہ سوال دراصل وقت کے لبوں سے پھوٹا ہے جس کا جواب بھی وقت ہی ہے۔ یہاں آ کر نظم

تکمیل تک پہونچ جاتی ہے۔

اب ایک بار مڑ کر اس راستے پر پھر نظر دوڑائیے جس سے چل کر نظم یہاں تک آئی ہے۔

پوری نظم اس سفر میں اپنے تین مراحل سے گذرتی ہے۔ پہلے مرحلے کی ابتدا مسجد قرطبہ سے ہوتی ہے جو اپنے ساتھ تاریخ یا تاریخی یادیں لاتی ہے۔ یہ مرحلہ اگرچہ نظم میں پیش نہیں کیا گیا ہے لیکن نظم کا پس منظر اسی سے تیار ہوا ہے۔ یہ تاریخ جو مسجد قرطبہ پیش کرتی ہے وقت کی تند و تیز موجوں میں کہیں بہہ جاتی ہے۔

دوسرے مرحلے کی ابتداء (جہاں سے نظم شروع ہوتی ہے) وقت کے تصور اور اس کی "ہمہ گیری" سے ہوتی ہے۔ اس "وقت" کے دامن میں سب کچھ ہے۔ تمام تاریخیں، انسانی زندگی کی تمام سعی و جستجو۔ چنانچہ یہ وقت ایک مخصوص تاریخ کو جنم دیتا ہے اور یہ مخصوص تاریخ مسجد قرطبہ بن کر ابھرتی ہے جس کے توسل سے شاعر ان لوگوں کو دیکھ لیتا ہے جنھوں نے ہسپانیہ کی سرزمین کو ایک نئے تصور حیات اور تمدن سے روشناس کرایا تھا۔

آخری مرحلے پر پہونچ کر نظم میں پھر وقت کے سوا اور کوئی چیز باقی نہیں رہ جاتی۔ بس شام کا ایک دھندلکا ہے اور کچھ بھی نہیں ہے

وادیٔ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

اس نیم تاریکی میں وقت کی ندی بہتی ہے ؎

آبِ روانِ کبیر۔ تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

یہاں بھی خواجہ حافظ بے اختیار یاد آجاتے ہیں ؎

بنشیں برلبِ جو و گذرِ عمر بہ بیں

شاعر "آبِ روانِ کبیر" کے کنارے بیٹھا "گذرِ عمر" دیکھ رہا ہے تاریخ گذر رہی ہے۔ وقت گذر رہا ہے اور ایک نیا عالم طلوع ہو رہا ہے۔ اس لئے کہ وقت کا ہر لمحہ ایک نیا پیام ہے۔ اقبال اس پیام کے لئے "گوش بر آواز" ہیں۔ ان کی دیدہ وری، مستقبل کے دھندلکوں کو پار کرکے ایک نئی زندگی کو تعمیر ہوتے ہوئے دیکھنے لگتی ہے ؎

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب

نظم کی یہ آخری منزل ہے جو ایک پُریقین لہجے پر ختم ہوتی ہے۔ اس یقین کو حاصل کرنے کے لئے اقبال، ماضی، حال اور یہاں تک

کہ مستقبل کی پیچیدہ راہوں سے گذرے ہیں مستقبل سے وہ اس لئے مایوس نہیں ہیں کہ وہ زمانۂ حال میں ایک "شدید اضطراب" اور "کش مکش" پاتے ہیں جو آنے والے انقلاب کا پتہ دیتی ہے۔ اقبال اس انقلاب کے لئے اس لئے چشم براہ ہیں کہ انہوں نے ماضی کی تاریخ میں انسان کو مجبور نہیں مختار پایا اور دیکھا ہے۔ وہ پُرامید ہیں۔ یہی امید وقت کی بھیانک تاریکی میں روشنی بن جاتی ہے جو پوری نظم میں پائی جاتی ہے جو ہر لفظ سے پُھوٹتی ہے، اور نظم کو ایک مکمل اور روشن تخلیق میں بدل دیتی ہے۔

یہ تو ہوئی اس نظم کی فکری اور فنی تشکیل جو ایک ایسی اکائی بن کر اُبھرتی ہے کہ قاری کے ذہن میں کہیں بھی کوئی انتشار یا بے آہنگی کا احساس نہیں پیدا ہوتا۔ پوری نظم میں ایک مصرع بھی ایسا نہیں ہے جو اپنے متعینہ مفہوم یا موضوع سے دُور جا پڑا ہو اور قاری کے خیالات اور جذبات کی رو ایک جھٹکے کے ساتھ رک جائے۔

اب ایک دو لفظ نظم کی ادبی خوبی کے بارے میں بھی۔ یہ ادبی خوبی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شاعر کے فکری اور فنی اتصال سے ہٹ کر ہو۔ لیکن اپنی آسانی کے لئے ہم اس طرف بھی اگر ایک اُچٹتی سی نظر دوڑا لیں تو اس نظم کی خوبی کو سمجھنے میں اور بھی مدد مل سکتی

ہے۔ نظم کا لب و لہجہ شروع ہی سے بڑے وقار اور سنجیدگی کا حامل ہے۔ انداز بیان میں ایک ایسا توازن پایا جاتا ہے، جو نظم کے مزاج سے کہیں بھی بے میل نہیں ہونے پاتا۔ یہ سنجیدگی اور توازن قاری کو موضوع کی اہمیت اور اس کی بلندی سے آگاہ کرتی رہتی ہے، بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر الفاظ کے در و بست سے قصداً ایک کھردرے پن کا احساس بیدار کرنا چاہتا ہے، تاکہ مسجد کی تعمیر لفظوں کے ذریعے سے نمایاں ہو سکے۔ بالخصوص نظم کے اس حصے میں جہاں مسجد کی ظاہری شباہت کا ذکر ہے، اقبال نے لفظوں سے سنگ تراشی کا کام لیا ہے۔ اس کے علاوہ نظم میں ہمیں کوئی اوپری آرائش اور زیبائش نہیں ملتی۔ اس میں ایک سادگی سی پائی جاتی ہے جو اپنی جگہ موضوع کی شعریت کو دل نشیں کرتی جاتی ہے۔ اقبال نے لفظوں کے استعمال میں بڑی احتیاط اور کفایت شعاری سے کام لیا ہے۔ اعتدال اور تناسب کا خیال اس نظم میں اس قدر ہے کہ تشبیہ اور استعاروں کے استعمال میں بھی اقبال نے کسی غیر متوازن تأثر آفرینی یا مبالغہ آمیزی کو راہ نہیں دی ہے۔ اسی لئے نظم ایک ایسے موضوع پر ہوتے ہوئے بھی جس سے شاعر کو والہانہ عشق ہے نری جذباتیت سے بچ گئی ہے۔ اور پڑھنے والے کو خواہ وہ اقبال کے نقطۂ نظر سے اتفاق

کرے یا اختلاف شاعر کے خلوص کا احترام کرنے پر مجبور کر دیتی ہے اس توازن، سنجیدگی اور ایک حد تک کُھردرے پن سے شعریت میں کوئی کمی نہیں واقع ہوتی۔ بلکہ ہر چیز ایک ایسی تقویت پہونچاتی ہے جو نظم کے حسن کو اردو ادب میں ہمیشہ برقرار رکھے گی۔ اس میں ایک صلابت کا حسن ہے جو رنگیں بیانی کے ذریعے سے اُبھارا ہی نہیں جا سکتا تھا۔ تمدن کی جو کہانی اس نظم میں بیان کی گئی ہے اس میں غلط قسم کی رنگیں بیانی مصرعوں کی فکری نغمگی کو کمزور کر کے اس کہانی کی فضا کو بے اعتبار کر دیتی۔ اس کہانی کے تین کردار ہیں' شاعر' مسجد قرطبہ اور وقت۔ جو تاریخ بھی بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے ان تینوں کرداروں سے کام لینے اور ان میں ربط نہاں پیدا کر کے ایک کامیاب تاثر پیدا کرنے کے لئے کسی "خالص شاعرانہ" اُپج سے کام بگڑ جاتا۔ اور نظم سب کچھ بن جاتی مگر مسجد قرطبہ کی لفظی اور معنوی تصویر نہ بن سکتی۔ اقبال نے پورے شعری طور پر موضوع کے ان مطالبات کو پیش نظر رکھا ہے اور پھر قلم اٹھایا ہے۔ اس لئے یہ نظم نہ صرف اقبال کی نظموں بلکہ اردو کی دوسری بلند پایہ نظموں میں ایک انفرادی شان رکھتی ہے۔

(سنہ ۱۹۶۰ء)

جوشؔ اعظم

صہبا صاحب۔ تسلیم

مدّت ہوئی، آپ کا خط ملا تھا۔ اُس وقت میں میعادی بخار میں مُبتلا تھا۔ اب اچھا ہوں، مگر میعادی بخار کے ختم ہونے کے بعد بھی ایک اور میعاد ہوتی ہے —— سنبھلنے کی، جب آدمی ٹانک استعمال کرتا ہے، وٹامن کھاتا ہے۔ ٹھیک وقت پر سوتا اور ٹھیک وقت پر جاگتا ہے اور اگر توفیق ہوئی تو تبدیلِ آب و ہوا کی غرض سے دوسرے مقام پر چلا جاتا ہے۔ میں ابھی اسی میعاد کے زیرِ سایہ زندگی گزار رہا ہوں،

باہر جانے کی استطاعت ہے نہیں، لہٰذا کراچی ہی کو "مرکزِ صحت" سمجھے ہوئے ہوں، اور کراچی جس قدر صحت افزا مقام ہے وہ آپ کو معلوم ہے۔

بہر صُورت کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جسمانی لحاظ سے ابھی تک سنبھلا نہیں ہوں۔ ذہنی طور پر پریشان ہوں، اور یہ پریشانی زندگی کے ساتھ ہے۔ اسی لئے جوشؔ صاحب پر کوئی ایسا مضمون جو اُن کی شاعری...... کے شایانِ شان ہو لکھنے سے قاصر ہوں۔ اس سلسلے میں مجھے آپ سے ندامت تو ہے ہی، اپنے آپ سے بھی ہے۔ میں جوشؔ صاحب پر مضمون تو کیا، ایک پوری کتاب لکھنا چاہتا ہوں، کتاب کا خاکہ مدّت سے ذہن میں ہے، مگر اس کو کاغذ پر منتقل کرنے کی نوبت اب تک نہیں آئی۔ میرا خیال ہے کہ جوشؔ صاحب کی شاعری کو ایک مضمون کے ذریعے سے "گرفت" میں لانے کی کوشش، خواہ وہ مضمون کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو، زیادہ کامیاب نہیں ہو سکتی۔ ایک مضمون میں زیادہ سے زیادہ اُن کی شاعری کے کسی ایک پہلو سے بحث کی جا سکتی ہے ـــ وہ بھی اُدھوری، کیوں کہ یہ پہلو اُس وقت تک پُوری طرح واضح نہیں کیا جا سکتا جب تک اُن کی شاعری کے دوسرے پہلوؤں سے ربط دے کر اسے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش

نہ کی جائے۔

بات دراصل یہ ہے کہ جوشؔ صاحب کی شاعری اردو کے بہت سے دُوسرے شاعروں کے برعکس ایک خطِ مستقیم پر نہیں چلتی کہ آسانی سے اُس کے فکری رُخ اور ادبی محاسن کا احاطہ کر لیا جائے اور ایک یا دو مضمون کے ذریعے اس کے مجموعی تأثر اور کیفیت کو متعین کر کے پیش کر دیا جائے ـــــ بعض دوسرے اردو شعراء کے ہاں یہ حال نہیں ہے۔ مثال کے طور پر میرؔ صاحب کی شاعری کو لیجئے اُن کی عشقیہ شاعری کے رُخ کو آسانی سے متعین کیا جا سکتا ہے، اس شاعری کی دردمندی، جذباتی شائستگی اور ادب آموزی، اردو شاعری کی دولتِ گراں مایہ ہے۔ اُس کی غم ناکی میں جو بلند کائناتی احساس ملتا ہے وہ انسانی زخموں کے لئے پھاہا ہے۔ مگر ان تمام اُمور سے جو ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں، ایک متعینہ حد کے اندر آسانی سے بحث کی جا سکتی ہے۔ پھر میرؔ صاحب کی شاعری کے ادبی محاسن، لہجے کی مختلف تہوں اور فنی تکمیل پر بھی جتنی چاہئے بحث کر لیجئے مگر یہ تمام بحث بھی ایک ہی سمت میں ہوگی۔

نظیرؔ اکبر آبادی کو دیکھئے، موضوعات کی بہتات کے باوجود وہ ایک سیدھے راستے پر چلتے ہیں ـــــ اور اُن کا لب و لہجہ بھی

ایک ہی "کروٹ" رکھتا ہے۔ کوئی بھی منظر ہو، کوئی بھی محل و مقام ہو، نظیرؔ ہمیں وہاں ایک ہی لباس میں ملیں گے — یہ گیروا لباس ہے، ہر ہنگامے میں شامل اور ہر ہنگامے سے جدا۔ بلکہ کبھی کبھی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظیرؔ اپنی شاعری میں خود تماشا اور تماشائی دونوں ہیں، اور یہی ان کے لب و لہجے کی بھی کیفیت ہے جو بے لاگ بھی ہے اور جس میں لگاوٹ بھی ہے۔

اقبالؔ کی شاعری کو سامنے رکھئے۔ وہ ہمارے بزرگ ترین شاعروں میں ہیں۔ ان پر متعدد کتابیں لکھی جاچکی ہیں اور لکھی جاتی رہیں گی۔ لیکن اپنی تمام بزرگی کے باوجود اقبالؔ کی شاعری کا فکری رُخ متعین کرنے میں زیادہ دقّت پیش نہیں آتی — اقبالؔ اور رومی، اقبالؔ اور نطشے، اقبالؔ اور برگساں، اقبالؔ اور گوئٹے، اقبالؔ کا نظریۂ خودی۔ یہ تمام موضوعات بڑے وسیع ہیں، لیکن یہ سب کے سب اقبالؔ کی فکر کے تحت ہی موضوعِ بحث بن سکتے ہیں۔ اقبالؔ کی فکر کی ایک واضح اور متعین اساس ہے۔ اس اساس کو دریافت کرنے اور سمجھنے کے بعد اُس کی روشنی میں اُن مختلف مسائل سے بحث کی جاسکتی ہے جنہیں اقبالؔ کی شاعری سمیٹتی رہی ہے۔ ایک مرتبہ اس اساس کو سمجھ لیجئے، اور اُن عناصر کو جان لیجئے جن سے اقبالؔ کی

فکر تشکیل پاتی ہے۔ پھر آسانی سے آپ اقبال اور مذہب، اقبال اور تصوف، اقبال اور اشتراکیت کے ابواب قائم کر کے حسبِ توفیق لکھ سکتے ہیں۔ اس کے بعد اقبال کے ادبی محاسن پر شرح و بسط سے بحث کی جا سکتی ہے۔

انیس کے مرثیوں کو دیکھئے۔ موضوع واضح ہے اور فنی محاسن بھی واضح ہیں۔

صرف غالب ہی ایک ایسے شاعر ہیں جن کی فکر کے تعین میں دشواری ہوگی۔ وہ بڑی پیچ در پیچ ہے۔ اُس میں مسائلِ تصوف بھی ملتے ہیں اور مسائلِ تصوف سے گریز بھی ہے۔ جبریہ اور قدریہ دونوں انداز پائے جاتے ہیں۔ تشکیک اور یقین دونوں 'موڈ' موجود ہیں۔ زندگی کا حوصلہ بھی ہے اور زندگی سے مایوسی بھی ہے۔ عشق بھی ہے اور فلسفۂ عشق بھی۔ دردمندی اور المناکی بھی پائی جاتی ہے طنز اور ظرافت بھی ملتی ہے۔ لہجے کی بھی یہی کیفیت ہے — یہ لہجہ کبھی خالص عشقیہ غزل بن کر اُبھرتا ہے، کبھی واسوخت تک پہونچ جاتا ہے۔ کبھی اس میں بلا کی سپردگی ملتی ہے اور کبھی غضب کی انانیت، کبھی یہ مرہم بن جاتا ہے کبھی زخم! اتنی متنوع اور ہمہ گیر شاعری غالب کی ہے کہ اُس کا احاطہ قطعیت کے ساتھ ممکن نہیں۔ پھر بھی

خدا بھلا کرے "ظرفِ تنگنائے غزل" کا، جس نے بڑے جتن سے کوزے میں دریا کو بند کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور یوں بہت سے خوردہ نویسوں کو یہ موقع ہاتھ آگیا کہ وہ ایک آدھ مضمون لکھ کر اپنی جگہ یہ سمجھ بیٹھیں کہ انہوں نے غالب پر بحث ختم کردی ہے۔ حالانکہ مرزا کی شاعری اُسی زلف کی طرح ہے جس کے بارے میں انہوں نے خود پوچھا ہے:

ع کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خم بہ خم کیا ہے؟

بہرحال میں کہہ یہ رہا تھا کہ جوش صاحب کی شاعری ایسی نہیں ہے کہ اُسے آسانی سے ایک مضمون میں "طے" کرلیا جائے۔ سیاسی، منظریہ، خمریاتی، عشقیہ، تہذیبی، طنزیہ، ہر قسم کی شاعری اُن کے ہاں آپ کو مل جائے گی۔ اسی طرح اُن کا اسلوب بھی مختلف مقامات پر مختلف اندازِ گفتگو کا حامل ہوگا۔ کہیں اُس میں انتہائی شکوہ اور جلالت ہوگی، کہیں انتہائی سادگی اور اپنائیت، کہیں یہ تلخ اور درشت ہوگا، کہیں میٹھا اور نرم، کہیں یہ سرشار اور بدمست ہوگا، کہیں سنجیدہ اور نپا تُلا، کبھی اس میں طنز ملے گا، کبھی دردمندی، کبھی اس میں فارسی ترکیبوں کی سجاوٹ اور رنگینی ہوگی، کبھی ہندی شبدوں کی معصومیت اور طہارت ہوگی۔ پھر اس میں جدید و قدیم تصورات اور نئے اور پرانے الفاظ اس بے تکلفی اور یگانگت

سے ایک دوسرے کے پہلو میں ملیں گے کہ آپ کو پوری اردو شاعری ہی نہیں پوری فارسی شاعری اور ہماری تہذیبی زندگی کے مختلف مراحل کو دیکھنا ہوگا، تاکہ اس شاعری کے حسن سے پوری طرح واقف ہو سکیں۔

اب آپ خیال کیجیے کہ جوش صاحب پر صرف ایک مضمون کیسے لکھا جا سکتا ہے؟ ان کی شاعری پر مختلف کتابیں البتہ لکھی جا سکتی ہیں۔ ان کی منظریہ شاعری، ان کی سیاسی شاعری، ان کی خمریاتی شاعری، ان کی عشقیہ شاعری وغیرہ وغیرہ۔

صرف اُن کی رباعیات کو سامنے رکھ لیجیے اور اندازہ لگائیے کہ اُن پر کیا کچھ اور کتنا کچھ نہیں لکھا جا سکتا؟ ہماری پوری اردو اور پوری فارسی شاعری میں مجموعی طور پر اتنی اور اتنی اچھی رباعیات نہیں لکھی گئی ہیں جتنی ہمیں جوش صاحب کے یہاں ملتی ہیں۔ اور یہ بھی دیکھیے کہ رباعی کو انہوں نے اپنے "سحر نواز" قلم سے کیا کچھ نہیں بنا دیا ہے؟ — مختصر افسانہ، غزل، نظم، مکالمہ، اُن کی وہ بے پناہ قوت جو طویل نظموں تک کی حدیں توڑ کر نکل جاتی ہے، جب ان چار مصرعوں میں مقید ہو جاتی ہے تو فن کی معراج بن جاتی ہے — چوتھا مصرعہ اس بھرپور طاقت کے ساتھ آتا ہے جو رباعی کے فنی تکمیل کا اعجاز

سمجھی جاتی ہے — آپ اس مصرعے کی آواز دیر تک کانوں میں گونجتی ہوئی محسوس کرتے ہیں۔ میں اس سلسلے میں قصداً مثالیں دینے سے گریز کر رہا ہوں۔ اس لئے کہ جوش صاحب کی شاعری کے سلسلے میں اب مثالیں دے کر سمجھانا دوسرے کو بے خبر سمجھ لینا ہے اور جو اُن کی شاعری کو اب بھی مثالوں کے ذریعے سمجھنا چاہتا ہے اُسے چاہیئے کہ ادب و شاعری کو چھوڑ کر کسی اور مفید چیز کو سمجھنے کی کوشش کرے۔ اُن کی شاعری پر بحث کرتے وقت اگر مختلف پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھ کر دو دو مثالیں بھی دی جائیں تو ایک مجموعہ آسانی سے تیار ہو جائے گا۔ ظاہر سی بات ہے کہ اس کی گنجائش نہ آپ نکال سکتے ہیں نہ میں۔

اُن کی ایک کتاب میں جتنی نظمیں ہیں صرف اُنہیں کے عنوانات اگر پیشِ نظر رکھ لیے جائیں تو آدمی کا دم نکل جاتا ہے — کتنے وسیع پیمانے پر اُن کی فکر کام کرتی ہے — اُن کی شاعری میں ایک عجیب و غریب "آنکھ" ہمیں ملتی ہے — جو ہر چیز کو دیکھتی رہتی ہے — دور ہو یا نزدیک ہو، اہم ہو یا غیر اہم ہو، خوب صورت ہو یا بدصورت ہو — یہ آنکھ کبھی بند نہیں ہوتی — "قافلۂ حیات" تیز رفتاری سے گذرتا رہتا ہے۔ اور ہر چند اس آنکھ کو "قافلۂ حیات" سے

تیز رفتاری کی شکایت ہے مگر پھر بھی جس طرح اُس نے اسے دیکھا ہے اردو شاعری میں کم ہی کسی نے دیکھا ہوگا۔

غرضیکہ جوش صاحب کی شاعری بڑی پہلو دار، بڑی متنوع اور ہمہ گیر ہے۔ اُسے مختصر سی تنقید میں سمیٹنا، اُس کے مختلف پہلوؤں کو واضح کرنا، اُس کے مختلف ادبی محاسن سے بحث کرنا ازحد دشوار ہے۔ غالباً اسی لئے بعض لوگوں کو یہ دھوکا ہوا ہے کہ جوش صاحب کی شاعری مختلف خانوں میں بٹی ہوئی ہے، اور اُن میں آپس میں کوئی ربط نہیں ہے۔

یادش بخیر: فیض صاحب نے رسالہ "آجکل" میں جب وہ غیر منقسم ہندوستان میں دِلّی سے نکلتا تھا، جوش صاحب پر ایک مضمون لکھا تھا جس میں انہوں نے یہی دکھانا چاہا تھا کہ جوش صاحب کی شاعری میں کہیں رِندی ہے، کہیں سیاست ہے، کہیں شبابیات کا ذکر پایا جاتا ہے، اس لئے اُن کی شاعری اُن کے خیال میں مختلف خانوں میں بٹی ہے اور اُن کی شخصیت غالباً مربوط نہیں ہے۔

فیض صاحب شاید شاعری کے متنوع ہونے اور خانے میں بٹے ہونے کو ایک ہی چیز سمجھ بیٹھے، اور یوں انہیں سہو ہوا۔ بات یہ ہے

کہ جوش صاحب کی شاعری اتنی STAGGERING مبہوت کردینے والی چیز ہے کہ آدمی اپنے خیالات کو مجتمع نہیں کر پاتا اور اپنی آسانی کی خاطر خانوں میں سوچنا شروع کر دیتا ہے۔ ورنہ اس امر پر مزید بحث کی ضرورت نہیں ہے کہ اقبال نے اگر "شکوہ" لکھا، تو وہ "جواب شکوہ" بھی لکھ سکتے تھے۔ شیکسپیئر نے اگر المیہ ڈرامے لکھے تو طربیہ ڈرامے بھی اُسی کے لکھے ہوئے ہیں۔ جس گوئٹے نے عشقیہ جذبات میں شرابور چھوٹی چھوٹی نظمیں لکھی ہیں اُسی نے فاوسٹ بھی لکھا ہے ــــ اور ہمارے نظیر اکبرآبادی نے "ریچھ کا بچہ" بھی لکھا ہے اور "بنجارہ نامہ" بھی۔ جس طرح اس میں شک کرنے کی کوئی بات نہیں ہے کہ جوش صاحب نے خمریاتی نظمیں بھی کہی ہیں اور سیاسی بھی، منظریہ بھی اور عشقیہ بھی، اسی طرح اس میں بھی بلاوجہ شک نہ کرنا چاہئے کہ یہ ساری نظمیں ایک ہی شخص نے لکھی ہیں جسے جوش کہا جاتا ہے۔

فیض صاحب کی دقت سمجھ میں آجاتی ہے۔ اُن کے پیش نظر غالباً ایسی نظمیں تھیں جو چھوٹی ہوتی ہیں اور جن کی عمر بھی نسبتاً چھوٹی ہوتی ہے۔ ان نظموں میں بیشتر زیادہ وسعت اور تنوع کی گنجائش نہیں ہوتی، اور فکری رُخ اور شاعرانہ شخصیت کی ایک سیدھی

لکیر کھنچی نظر آتی ہے۔ لہٰذا اس میں مربوط اور غیر مربوط شخصیت کا فرق اور امتیاز ہی بے سُود ہے۔ "آجکل" کے مختصر صفحات میں انہوں نے بڑے خلوص سے جوش صاحب کی اس شاعری کو جو ایک پوری نصف صدی پر محیط ہے سمجھنا چاہا تھا، اور اسی لئے غالباً انہوں نے "خانوں" والی تکنیک نکالی تھی۔

چنانچہ صہبا صاحب۔ جب آپ نے مجھ سے جوش صاحب پر مضمون کی فرمائش کی تو میں کچھ اپنی بیماری میں مبتلا تھا، اور کچھ اسی قسم کے ششں و پنج میں گرفتار تھا۔ اب جب آپ کو یہ خط لکھ رہا ہوں جو مضمون کا بدل تو نہیں ہے مگر مضمون نما ضرور ہے۔ میں اپنی ذمہ داری کچھ کم محسوس کرتا ہوں۔ اس لئے کہ خط کی زبان تنقیدی یا قانونی نہیں ہوتی۔ یہاں میں آسانی سے جوش صاحب کے مختلف پہلوؤں پر اشارے کرتا ہوا گزر سکتا ہوں۔ آپ اسے خیانت سمجھیں گے مگر یہ خیانت آپ سے نہیں ہے، اپنے خیالات سے ہے۔ میں شعر و شاعری پر لکھتے ہوئے اس تن آسانی کا قائل نہیں ہوں، مگر میں آپ سے پھر عرض کروں گا کہ جوش صاحب پر کتابیں لکھی جا سکتی ہیں مضمون نہیں۔

جوش صاحب کی شاعری نہ صرف پوری اردو شاعری بلکہ

جوش اعظم

پوری فارسی شاعری کے بہترین اور بزرگ ترین روایات کی حامل ہے۔ اگر ہم فردوسی، خاقانی، حافظ، عرفی، نظیری، قاآنی، سودا نظیر اکبرآبادی، غالب، انیس اور دوسرے شعراء کے انداز بیان، شعری روایات، فنی خصوصیات اور تہذیبی فضا سے واقف نہیں ہیں تو جوش صاحب کی شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ ہماری سمجھ اور ہماری پسند سے باہر ہو جائے گا۔ اور جب ہم ان تمام شعراء سے نابلد ہو کر اردو شاعری کو پرکھنے بیٹھیں گے تو نتیجہ معلوم۔

جوش صاحب کی شاعری میں وہ تمام چیزیں مجموعی طور پر ایک چیلنج کے ساتھ پائی جاتی ہیں جو اردو اور ایک حد تک فارسی کے تمام بڑے شعراء کے یہاں علیحدہ علیحدہ پائی جاتی ہیں۔ ساقی نامہ، قصیدہ، رباعی، مرثیہ، مثنوی، قطعات، ان تمام اصناف پر جوش صاحب نے کوئی خاص اہتمام کے ساتھ علیحدہ علیحدہ اگرچہ نہیں لکھا ہے مگر ان تمام اصناف کا رنگ اور اندازِ بیان اُن کی اکثر نظموں میں مل جائے گا ۔۔۔ اور بہتر سے بہتر طور پر اسے ذہن میں رکھنے کی اشد ضرورت ہے۔ اس کے بغیر اردو شاعری کا مزاج ہم نہیں پا سکیں گے۔

اس کے بعد آگے بڑھیے۔ اور نئے زمانے میں آ جائیے۔

جہاں ماضی مٹ رہا ہے اور مستقبل ابھر رہا ہے۔ جاگیری دَور کی اقدار ختم ہو رہی ہیں، اور نیم صنعتی دور کی اقدار انتہائی کرب کے ساتھ وضع ہو رہی ہیں۔ اِس دوراہے پر کھڑے ہوئے جتنے چہرے ہیں، وہ آپ کو جوشؔ صاحب کی شاعری میں نظر آجائیں گے —— ان میں ایسے چہرے بھی ہیں، جو کبھی ظریف تھے، ہنس مکھ تھے، بے فکر تھے، جن کے رنگ جائیداد اور زمینداری کے نشے سے چمک رہے تھے مگر اب اداس اور ویران ہیں۔ اب ان پر افلاس کی تاریکی ہے۔ اِن میں ایسے نوجوان چہرے بھی نظر آئیں گے جن میں زندہ رہنے، اور آگے بڑھنے کا حوصلہ ہے —ان میں کبھی کسی ماں کا چہرہ نظر آئے گا، کبھی کسی بھائی کا، کبھی کسی بہن کا، کبھی کسی کسان کا، کبھی کسی مزدور کا۔ کبھی ایسی محبوبہ کا جس کی سیاہ زلفیں دیکھ کر آپ کہہ اٹھیں گے کہ۔

"لیلائے شب آمادۂ پرواز ہے!"

اور کبھی ایسی محبوبہ کا چہرہ نظر آئے گا جس کی زلفیں سنہری ہیں اور جس سے "سونے کا آبشار" گر رہا ہے —— غرضیکہ نئے پرانے ہر قسم کے چہرے نظر آئیں گے۔

اُن کی شاعری اُس غیر منقسم ہندوستان کا ایک جیتا جاگتا

منہ بولتا مرقع ہے جو آزادی کی راہ پر تیزی سے بڑھ رہا تھا۔ بالزک کے ناولوں کی طرح جو فرانسیسی معاشرے پر دستاویزی حیثیت رکھتے ہیں، اس شاعری میں بھی آپ کو وہ تمام کردار مل جائیں گے جو ہندوستان کے عظیم اور تاریخی سماجی ناٹک میں اپنا پارٹ ادا کر رہے تھے۔ یہاں آپ کو کمپنی کی حکومت کے ’گرگے‘، شہنشاہ معظم، گورنر، آئی سی ایس، پولیس کے افسر، مہاجن، ساہوکار، مل والے، طوائف، مسخرے، لفنگے، ہیجڑے، شہدے، بھوکے کسان، تھکے ہارے مزدور، سر پھرے باغی نوجوان، سیاسی پارٹیوں کے افراد، واعظ، زاہد، عورتیں، بچے، بوڑھی اور بدصورت عورتیں، اُدھیڑ اور مال دار عورتیں، حسین اور نوجوان عورتیں، جامن والی، مہترانی، رانی، ہر کردار مل جائے گا۔ اور آپ کو معلوم ہوگا کہ ہماری شاعری واقعی کتنی بڑی، کتنی وسیع، کتنی جان دار، دل کش اور تنومند ہے۔ اور اُسے دنیا کی عظیم شاعری کے سامنے شرمانے کی کوئی وجہ نہیں ہے

ادب اگر تہذیب اور معاشرے کا آئینہ دار اور ناقد ہوتا ہے تو جوش صاحب کی شاعری اس کی ایک نہایت اعلیٰ مثال ہے۔ اسی سلسلے میں ایک اور طرف بھی توجہ کرتے چلیے۔

فرض کیجیے، آپ سے سوال کیا جائے کہ اردو ادب میں وہ

سرزمین کہاں دکھائی دیتی ہے جس نے اسے "اُگایا" ہے؟ تو آپ کیا جواب دیں گے؟

مجھے معلوم ہے چند اِدھر اُدھر کی باتیں کر کے لوگ گذر جائیں گے۔ مثلاً ہماری شاعری بالعموم درباری شاعری رہی ہے۔ اسی لئے غزل سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ اس کے علاوہ ہمارا مزاج کچھ ایسا تھا کہ ہم خارجیت سے زیادہ داخلیت کی طرف مائل رہے اور ہم نے عشقیہ شاعری کی بلند تر تعبیرات پیش کی ہیں اور اسی کے آئینے میں زندگی کو دیکھا ہے۔ مزید برآں ہماری شاعری کا ایک پہلو فکری بھی ہے۔ اور فکری شاعری کے لئے یہ ضرور نہیں کہ وہ واقعاتی شاہداتی یا بیانیہ ہو۔

یہ سب باتیں اپنی جگہ صحیح بھی ہو سکتی ہیں۔ سوال اپنی شاعری کی بلندی سے منکر ہونے کا نہیں ہے ـــــ بلکہ اپنی شاعری کے اُس پہلو کو دیکھنے کا ہے جس میں گوشت پوست کے آدمی بھی ملتے ہیں ـــــ لیکن یہ پہلو کمزور ہے ـــــ بہت کمزور ـــــــــ بات نظیر اکبرآبادی سے آگے نہیں بڑھتی ـــــ اور نظیر اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود قصباتی زندگی سے آگے نہیں بڑھتے ـــــ ایسی صورت میں ہم ہندی اور سنسکرت کے شاعروں کی طرف مڑنے لگتے ہیں ـــــ

جن کی شاعری میں یہاں کی دھرتی بسی ہوئی ہے — کالی داس، والمیکی، تلسی، کبیر، ان کی شاعری "ارضی" شاعری ہے جس میں اس سرزمین کے پھول کھلے ہوئے ہیں

یہی پھول ہمیں جوش صاحب کی شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ بیلا، چمیلی، جوہی، کیتکی، گلاب، موتیا، — اور ان کے علاوہ دور تک باغوں کی قطار ملتی ہے جس میں آم کے درخت میں بور آگئے ہیں اور پوری فضا جھک رہی ہے۔ اوپر سیاہ، بدمست گھنگھور گھٹا گھری ہوئی، نیچے مور ناچ رہے ہیں، کوئل کوک رہی، پپیہے بول رہے ہیں، جھولے پڑے ہوئے ہیں کسان کاندھوں پر ہل لے کر نکلے ہیں، کہار نیم کے نیچے ڈولی رکھ کر گا رہے ہیں، بہوؤں کو سسرال میں مائکے کی یاد ستا رہی ہے، ہجر کے گیت گائے جا رہے ہیں، پانی ہے کہ برستا جاتا ہے، جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے۔ دریا اُمڈے ہوئے ہیں — شام کے اندھیرے بڑھتے چلے آرہے ہیں — دور تک پھیلے ہوئے جنگلوں میں جگنو چمک رہے ہیں — اور ریل سینہ تانے ہوئے۔ ع

"جبل کے سینے پہ زلفِ علم لہراتی ہوئی!"

اِن جنگلوں سے گذرتی ہوئی چلی جا رہی ہے — اس پورے ہندوستان کو اپنے قوی شانوں پر اٹھائے ہوئے جوش کی شاعری

ہمارے ادب میں "اہرامِ مصر" کی طرح کھڑی ہوئی ہے۔

اُن کی نظموں کو پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم ایک عظیم قوت کے روبرو ہیں — یہ قوت کیا ہے؟ کہاں سے آئی ہے؟ اس کا کوئی نام ہم متعین کر سکتے ہیں یا نہیں؟

یہ تمام سوالات ہمیں سراسیمہ کر دیتے ہیں — اور ہم زیادہ سے زیادہ یہی کہہ سکتے ہیں کہ یہ قوت "نطق" ہے — جس کے پیچھے قدیم اور اساسی جذبات کارفرما ہیں —— ان جذبات کو اب تک کوئی زنجیر گرفتار نہیں کر پائی ہے۔ یہ ہر زنجیر کو توڑ کر نکل جاتے ہیں — جوش صاحب کے اسی نطق نے ان کی نظموں کو کہیں کہیں فنی تکمیل تک پہونچنے نہیں دیا ہے — وہ بات جہاں ختم ہو جانی چاہئے اُس سے آگے بھی بڑھا دیتے ہیں۔ یا جتنے لفظوں میں ختم ہو جانی چاہئے اُس سے زیادہ لفظ استعمال کر جاتے ہیں — مگر یہی بات تو بڑے شاعر کے یہاں پائی جاتی ہے — کم گوئی بہت کم شاعروں کو بڑا بنا سکی ہے۔

جوشؔ صاحب نے جتنے اور جیسے الفاظ استعمال کئے ہیں، کسی اور شاعر کو شاید یہ جراُت نہیں ہوئی۔ وہ اس معاملے میں بحرِ ذخار ہیں۔ لیکن کثیر العیالی کی طرح "کثیر الفاظی" بھی وبالِ جان بن جاتی

ہے۔ جوش صاحب لفظوں پر عاشق ہیں، اور کون شاعر ہوگا جسے لفظوں سے عشق نہ ہو؟ لیکن بڑا شاعر عشق کو فن بھی بنا دیتا ہے ـــــ جوش صاحب اس فن سے پوری طرح واقف ہیں لیکن جہاں وہ صرف عاشق نظر آتے ہیں وہاں اُن کی شاعری زورِ بیان سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ یہ اُن کی شاعری کا کمزور پہلو بھی ہے اور توانا بھی۔ جب لفظ انہیں بہالے جاتے ہیں تو وہ بے دست و پا ہو جاتے ہیں، اور اُن کی نظمیں رواں دواں ہونے کے باوصف اُس سرزمین کو چھوڑ دیتی ہیں جو اُن کی شاعری کی سب سے بڑی قوت ہے اسی لئے بعض ضرورت سے زیادہ پڑھے لکھے لوگ اُن کی شاعری کو فکر سے خالی بتاتے ہیں۔ حالانکہ ایسی شاعری جیسی جوش صاحب نے کی ہے فکر کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

یہ سچ ہے کہ جوش صاحب کی شاعری میں کوئی مخصوص فکری سمت نہیں پائی جاتی۔ اور اسی لئے ان کی شاعری پر مختصر بحث بہت مشکل ہے۔ جیسا کہ اُوپر عرض کر چکا ہوں۔ یہ بھی سچ ہے کہ کوئی ایسی فکر جس کا ڈانڈا مابعدالطبیعاتی فکر سے مل جائے، اُن کے ہاں نہیں ہے ـــــ لیکن فکر سے خالی ہو کر کوئی شاعر ایسی جیتی جاگتی تصویریں نہیں پیش کر سکے گا، جو اُن کے کلام میں پائی

جاتی ہیں۔ فردوسی کے شاہنامے میں کون سی فکر ملتی ہے؟ — سفید دیو، رخش اور سیمرغ وغیرہ میں کون سی فکر کارفرما ہے؟ — شاہنامے کے اُن مشہور حصوں میں جہاں رزمیہ مناظر پیش کیے گئے ہیں کون سی فکر موجود ہے؟ شاید ان معنوں میں نہیں ہے، جن معنوں میں ہم "فکر" کا لفظ استعمال کر رہے ہیں — فردوسی کی فکر تہذیبی فکر ہے — اس کے کردار ایران کے تہذیبی کردار ہیں — یہ کردار آدمی بھی ہیں اور شاعری بھی ہیں —

یہی تہذیبی فکر جوش صاحب کے کلام میں ہے — جو مابعد الطبیعاتی مسائل میں نہیں بلکہ اس برصغیر کے وسیع سینے پر چلتے پھرتے، لڑتے جھگڑتے، عشق کرتے اور پھانسیوں کے تختے پر چڑھتے ہوئے آدمیوں کی شکل میں ملتی ہے۔

شاعری یوں بھی کی جاتی ہے کہ آدمی ایک خیال ہے، اور شاعری یوں بھی کی جاتی ہے خیال خود آدمی ہے۔ جوش صاحب کے یہاں، مؤخر الذکر قسم کی شاعری ہے۔ وہ تصویروں میں سوچتے ہیں اور استعاروں میں باتیں کرتے ہیں۔ کوئی بھی خیال ہو، کیسا ہی نازک، باریک، لطیف، غیر محسوس ہو وہ اسے محسوس بنا دیتے ہیں — ان کا اندازِ بیان ہر چیز کو مجسم بنا دینے پر قادر ہے۔ غالباً

اردو کے کسی اور شاعر میں یہ بات نہیں پائی جاتی۔ اسی چیز نے اُن کے کلام میں ڈرامائی عنصر بھی پیدا کر دیا ہے — جو لفظوں کے سہارے ایک منظم ڈرامائی کیفیت لے کر ابھرتا ہے — یہاں پہونچ کر الفاظ اُن کی توانائی بن جاتے ہیں — کبھی وہ الفاظ کو آہستہ رَوی سکھاتے ہیں اور یوں ایک انتظاریہ (SUSPENSE) پیدا کر دیتے ہیں۔ کبھی وہ تیزی کے ساتھ ان الفاظ کو حرکت میں لاتے ہیں، اور یوں ایک نظم میں ایک مخصوص TEMPO روانی اور عروج کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ "تعاقب" اُن کی ایک نظم ہے، اس میں الفاظ سے انہوں نے حیرت انگیز کام لیا ہے — ہر لفظ پوری تیزی کے ساتھ تعاقب کرتا نظر آتا ہے اور اپنی تیز رَوی سے ایک ڈرامائی تاثر پیدا کر دیتا ہے۔

جوش صاحب کے کلام میں عظیم الشان مجسمے کھڑے ہیں، جنہیں انہوں نے بڑی خوب صورتی سے الفاظ سے تراشا ہے۔ ان مجسموں میں پُورا ہندوستان ڈھل گیا ہے۔ اسی لئے ان کی فکر پورے ہندوستان کی فکر ہے — اور اُن کے کلام میں کسی ایک فکر کی تلاش بے سود ہے۔

صہبا صاحب، اُن لوگوں سے ہیں، جو جوش صاحب کی فکری

شاعری کا رخ متعین کرنے کی کوشش میں رہتے ہیں کہ آدمی کا سامنا کریں اور زیادہ متفکر نہ ہوں۔ سب سے بڑی فکر یہی ہے۔ بعض لوگوں نے بتایا ہے کہ جوش صاحب کے یہاں جو کچھ فکر ہے، وہ ایک خاص قسم کی لذتیت کی شکل میں ابھرتی ہے۔ چلئے مان لیا۔ جوش صاحب کے ہاں لذتیت ہے۔ اچھا ان کی سیاسی شاعری میں بھی لذتیت ہے؟ یہ بھی یاد رکھیے کہ ایسی نظمیں جو سیاست سے متعلق ہیں اُن کے یہاں کم تعداد میں نہیں! پھر ایسی شاعری کے بارے میں کیا فرمان ہے؟ غالباً ایسی نظمیں پھیکی اور غیر شاعرانہ ہیں اور ان میں سیاسی پختگی نہیں موجود ہے۔

جہاں تک پھیکی اور غیر شاعرانہ ہونے کا تعلق ہے اس کا ایک پہلو تو لفظ اور بیان سے ملتا ہے۔ دوسرا وہی سیاسی پختگی، یا فکر کی پختگی سے ملتا ہے۔ لفظ و بیان کے ضمن میں ان نظموں کو پھیکا کہنے کے لیے، غالباً کیا یقیناً بڑی قادرالکلامی کی ضرورت ہے۔ رہ گیا سیاسی پختگی والا معاملہ، اس میں پوچھنے کی بات یہ ہے کہ ملک پر کوئی بیرونی طاقت قابض ہو تو کس قسم کی فکر سے کام لیا جائے؟ اس موقع پر کیا کہنا چاہیئے؟ اور کس طرح سوچنا چاہیئے؟ شاعر کا رویّہ کیا ہونا چاہیے؟ غالباً وہی ہونا چاہیے

جو جوش صاحب کا تھا — اور جوش صاحب کی فکر صرف غیر ملکی حکمرانوں کے خلاف ہی نہیں تھی — کچھ اس سے بھی آگے تھی۔ اُن کی فکر عالمگیر انسانی برادری کی فکر سے جا کر مل جاتی ہے۔ اچھا اُسے بھی چھوڑیئے۔ اُن کی منظریہ نظموں میں تو سیاسی نظموں والی عدم پختگی نہیں ملتی؟ شاید نہیں — اب انہیں کہاں کھپائیے گا؟

اسی طرح سوچتے چلے جایئے، اور آپ کی فکر کو کسی منزل پر قرار نہ آئے گا۔ اور آپ یہ طے نہ کر پائیں گے کہ جوش صاحب کی شاعری کے لئے کون سا نام تجویز کیا جائے؟ — اسے فکر کے کس پیمانے سے ناپیں — اُن کی شاعری میں آخر کون سی چیز پائی جاتی ہے — لذتیت، تزاج، الحاد، مذہبیت، سیاست، رندی، ہوس، سرمستی، لااُبالی پن، جوانی کی دیوانگی، توانائی، دردمندی، انسانیت — آخر کیا پایا جاتا ہے؟ اور آپ الجھ کر رہ جایئے گا۔

جوش صاحب کی شاعری میں غالباً یہ تمام عناصر کم و بیش پائے جاتے ہیں — اور یہی چیز اُن کی شاعری کو ایک بہت بڑی شخصیت عطا کرتی ہے — اس میں شک نہیں کہ یہ عناصر بعض اوقات آپس میں دست و گریباں بھی ہیں۔ یہ کبھی کبھی متضاد رجحانات کی نشان دہی بھی کرتے ہیں۔ مگر ہر بڑے شاعر کے کلام میں یہ متضاد عناصر ملتے ہیں

ہم جس سماج میں زندگی بسر کر رہے ہیں، وہ متضاد اور متصادم عناصر سے مل کر بنا ہے۔ اس معاشرے کی اجتماعی فکر انہیں عناصر سے ترتیب پاتی ہے۔

جوش صاحب کی فکر اس پورے نظامِ زندگی کی ترجمانی کرتی ہے جس کی وہ بیک وقت پروردہ اور نکتہ چیں ہے۔ وہ یک طرفہ اور یک رُخی نہیں ہے۔ وہ ہمہ گیر ہے۔ وہ شاعر کی فکر ہے جو معاشرے کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو بھی نظر انداز نہیں کرتی۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان کے کہنے کا انداز کچھ ایسا ہے کہ بڑی سے بڑی بات اولیں طور پر شعر معلوم ہوتی ہے بعد میں کچھ اور۔

جوش صاحب کے کلام میں اہم ترین بات یہ ہے کہ اُن کی فکر بے رُوح نہیں ہے —— وہ زندہ ہے اور زندہ آدمیوں کی فکر ہے، جو ہر لمحے بدل رہے ہیں اور نو بہ نو تغیرات کا ساتھ دے رہے ہیں —— اردو کے کم شاعر ہیں جنہوں نے اتنی مدت سے کہنے کے باوجود اپنے کلام کی قوت کو برقرار رکھا ہے، بلکہ بڑھاتے بھی رہے ہیں۔

جوش صاحب کی شاعری میں بڑا دم ہے۔ اس نے جدید فکر سے آنکھ کبھی نہیں چرائی۔ زبان و بیان کے جتنے تجربے، الفاظ کو نئے زاویوں اور نئی معنویت سے صرف کرنے، اور مصرعوں کو تر و تازہ

بنانے کی جتنی مثالیں جوش صاحب کے کلام میں ملتی ہیں، وہ ہمارے پچھلے دور کی شاعری تو کیا موجودہ دور میں بھی مفقود ہے۔ یہ تجربات جرأت فکر کے بغیر ممکن نہیں۔

جوش صاحب کی شاعری ایک طرف تو ہماری شاعری کی اعلیٰ ترین روایات کی حامل ہے، دوسری طرف نئے عہد کی بت شکنی کا تیز و تند جذبہ لئے ہوئے ہے — یہ بڑی نڈر، سرکش اور بے باک شاعری ہے۔ سامنے آ کر وار کرنے کی قائل ہے۔ کمین گاہ میں دبک کر یا منہ پر نقاب ڈال کر حریف پر حملہ نہیں کرتی۔ اسی لئے بعض حضرات کی طبع نازک پر یہ شاعری گراں بھی گذرتی ہے۔ مگر ہمیں ان حضرات کی طرف توجہ کی اتنی ضرورت نہیں ہے جتنی اُن لوگوں کی طرف، جو کارزارِ حیات میں پا برہنہ "صرف گیر و دار" ہیں۔ جوش صاحب کی شاعری اُس آدمی کے گیت گاتی ہے جو آج ایک ہاتھ پر آفتاب، دوسرے پر ماہتاب لئے مشرق و مغرب میں اُبھر رہا ہے۔

(سنہ ۱۹۶۱ء)

انجمنِ ناز

آیئے آج آپ کو اُس "انجمنِ ناز" میں لے چلیں جس کا طواف ہماری شاعری صدیوں سے کرتی چلی آئی ہے۔ اس انجمن میں پہونچ کر وقت کی گردشیں تھم جاتی ہیں، اور سُود و زیاں کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ اس میں باریاب ہونے کے لئے ہمارے تمام بڑے شاعروں نے سینکڑوں جتن کئے ہیں۔ ہر قسم کی سختیاں جھیلی ہیں۔ ہر طرح کی رسوائی برداشت کی ہے۔ جھڑکیاں سہی ہیں۔ گالیاں کھائی ہیں — اور یہ سب کچھ اس لئے کہ اس کی "ایک جھلک دیکھ لیں جو زیبِ انجمن"

ہے۔ دنیا میں انقلابات آتے رہتے ہیں، اور آتے رہیں گے، مگر ان کا یہاں کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ع

ہزاروں اُٹھ گئے لیکن وہی رونق ہے محفل کی

یہاں کی صبح و شام ہی دوسری ہے۔ اس بزم کا دستور ہی نرالا ہے۔ لوگ یہاں جان بچانے نہیں، جان دینے آتے ہیں۔ صرف اس لئے کہ شاید اس کی ایک "نگاہ غلط انداز" ہی پڑ جائے اور زندگی سوارت ہو جائے۔

اس انجمن میں آپ کو ہمارے تمام اچھے شاعر مل جائیں گے یہاں ان کو اس روشنی کی ایک کرن مل جاتی ہے جس سے ان کی ساری شاعری جگمگا اٹھی ہے۔ یہاں وہ "حسن" ملتا ہے جو اُن کی شاعری کی ابتدا اور انتہا ہے۔ جس کا تصور اُن کی تمام "رعنائی خیال" کا باعث ہے۔ یہ حُسن خیالی نہیں ہے۔ خیالی حسن سے کس کو اتنا لگاؤ ہو سکتا ہے اس کے لئے کون اپنی زندگی گنوا سکتا ہے۔

حالانکہ بعض ایسے لوگوں نے جو ہماری شاعری سے اسی طرح دُور ہیں جس طرح حُسن کے احساس سے، ہمارے شاعروں پر یہ الزام لگایا ہے کہ اُن کے یہاں حُسن کا کوئی زندہ تصور نہیں ملتا — اس زندہ تصور کو ایسے لوگ اپنی زبان میں "گوشت پوست کا محبوب" کہتے

ہیں۔ اُن کی یہی خوش مذاقی انہیں ہماری شاعری کے اُس محبوب کے دیدار سے محروم رکھتی ہے جس کی چھوٹ سے ہزاروں لاکھوں اشعار کندن کی طرح دمک اُٹھے ہیں۔ آپ ان لوگوں کے بہلاوے میں نہ آیئے گا۔ یہ کورچشم ہیں، اور ان کے بارے میں اس کے سوا اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ ع

معذور دارمت کہ تو او را نہ دیدۂ!

اسی لئے آج آپ کو اس کی انجمن میں لے چلتے ہیں، تاکہ آپ اسے دیکھ لیں، اگرچہ اُس کے جلوے کی تاب لانا مشکل ہے ؎

ہجومِ تجلّی سے معمور ہوکر
نظر رہ گئی شعلۂ طور ہوکر

(جگر)

اس انجمن تک پہونچنے سے قبل ایک گلی سے گذرنا پڑتا ہے۔ یہ گلی "کوچۂ جاناں" کے نام سے منسوب ہے۔ اس گلی تک پہونچنا، اِس سے ہوکر گذرنا، اور "اُس" کے آستانے تک رسائی ہونا خود ایک ہفت خواں ہے۔ یہاں رستم کے بھی حوصلے چھوٹ جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسی آزمائش ہے جو زندگی کی کٹھن سے کٹھن آزمائشوں پر بھاری ہے۔ اس گلی میں روز و شب ایک قیامت برپا رہتی ہے۔ ہر وقت ایک بھیڑ

لگی رہتی ہے، سب ہمہ تن انتظار رہتے ہیں کہ شاید "وہ" کسی وقت ہوا کھانے کے لئے نکل پڑے۔ اور جب کبھی وہ آجاتا ہے: تو دُور دُور تک آدمیوں سے رستے بند ہو جاتے ہیں ؎

سَیر کے واسطے نکلا جو وہ رشکِ یوسف
بند رستے ہوئے ٹھٹھ لگ گئے بازاروں میں

(قلق)

اس گلی کا ذرّہ ذرّہ جنوں خیز ہے۔ یہاں آپ کو ہر قسم کا آدمی ایک ہی حال اور ایک ہی رنگ میں ملے گا۔۔۔ گریباں چاک، سر برہنہ، اشک در چشم، آہ برلب! کوئی دیوار کے سائے میں بیٹھا ہے ؎

ہوگا کسی دیوار کے سائے میں پڑا میر
کیا کام محبّت سے اس آرام طلب کو

کوئی ٹہل ٹہل کر ہی صبح سے شام کر رہا ہے ؎

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا
کبھی اِس سے بات کرنا کبھی اُس سے بات کرنا

(مصحفی)

کچھ ایسے بھی ہیں جو شاداں و فرحاں ادھر آئے تھے مگر یہاں پہونچ کر انہیں معلوم ہوا کہ یہاں کی زمین کوئی اور شے ہے زمین نہیں

چلا ہے او دلِ راحت طلب کیا شادماں ہو کر
زمینِ کوئے جاناں رنج دے گی آسماں ہو کر

(وزیر)

اس کوچے میں کشتے کے پشتے لگے ہوئے ہیں، مگر ہجوم ہے کہ پھر بھی کم نہیں ہوتا۔ شوقِ شہادت میں ہر شخص ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتا ہے۔ زمین خون سے گلنار ہو رہی ہے اور آسمان شفق گوں۔ عجیب سماں اور عجیب منظر ہے ؎

رنگیں رہے گا خونِ شہیداں سے کوئے یار
فردوس کی بہار کو بیم خزاں نہیں

(آتش)

آنے والے یہیں عمر گذار دیتے ہیں۔ یہیں کے ہو رہتے ہیں۔ یہاں سے انہیں سمجھا بجھا کر لے جانے کی کوئی لاکھ کوشش کرے، تو بھی وہ نہیں جاتے ؎

داغِ وارفتہ کو ہم آج ترے کوچے سے
اس طرح کھینچ کے لائے ہیں کہ جی جانتا ہے

اور اگر اس طرح انہیں لے بھی آئے، تو وہ پھر اسی گلی کی طرف چل پڑتے ہیں ؎

چلا نہ اُٹھ کے وہیں چُپکے چُپکے پھر اے میر
ابھی تو اُس کی گلی سے پکار لایا تھا

اسی لئے یہاں سب کچھ سوچ کر اور تمام تعلقات توڑ کر آنا پڑتا ہے۔ یہ کوچہ دراصل راہِ عشق ہے ؎

اس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں

بہرصورت اب آپ ادھر آ ہی گئے ہیں تو بسم اللہ۔ ہمتِ مردانہ سے کام لیجئے۔ وہ دیکھئے، سامنے اس کی گلی ہے اور وہیں کہیں وہ "انجمنِ ناز" ہے، جہاں وہ جلوہ گستر ہوتا ہے ع

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے؟

اچھا تو اب سانس روک کر چلئے ؎

یہ موڑ وہ ہے کہ پرچھائیاں بھی دیں گی نہ ساتھ
مُسافروں سے کہو اس کی رہ گزر آئی!

(فراق)

آپ سوچ کیا رہے ہیں۔ آپ کچھ ٹھٹھک سے گئے، غالباً اس سخت آزمائش سے گزرنے کے لئے آپ تیار نہیں ہیں۔ بہتر ہے۔ یہ آپ پر منحصر ہے۔ چلئے یا نہ چلئے۔ مگر خدا کے واسطے ان بے توفیق اٹھنے والوں کی بات پر نہ جایئے گا، جو کوئے یار تو بہت دُور رہا اردو شاعری

کے کوچے سے بھی نہ گذر سکے۔ اور قیاس آرائی سے کام لے کر لکھ مارا کہ اردو شاعری جس محبوب پر فدا ہے وہ "خیالی" ہے۔ اچھا اگر آپ اس کوچے میں قدم رکھنے کی جرأت نہیں رکھتے تو نہ سہی۔ کیوں نہ اردو شاعری ہی میں اس محبوب کو تلاش کر لیجئے۔ یوں ایک کڑے امتحان سے بھی آپ بچ جائیں گے۔ اور اس کی بزم میں پہونچے بغیر دور سے اُسے دیکھ بھی لیں گے۔ کیوں کہ اس کی بزم میں فی الواقع پہونچ کر اسے دیکھنے کا سوال ہی نہیں اُٹھتا۔ وہاں تو آنکھ جھکائے بیٹھنا پڑتا ہے۔ اور اگر کہیں اس کی نگاہِ التفات اُٹھ گئی، تو پھر — قصہ ہی ختم سمجھئے ؎

پامال اک نظر میں قرار و ثبات ہے
اُس کا نہ دیکھنا نگہِ التفات ہے

(مومن)

خیر، اب اس بات کو تو جانے دیجئے، اب اسے ذرا ہماری شاعری کے آئینے میں دیکھئے ؎

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن
جوانی کی راتیں مُرادوں کے دن

(میر حسن)

انجمن ناز

حسن کا تقاضا سادگی اور الہڑ پن ہے۔ متانت ابھی نہیں آئی ہے ؎

ناک میں نیم کا فقط تنکا
شوخی، چالاکی مقتضا سن کا
(شوقؔ)

ابھی اُسے صید افگنی کا شوق نہیں ہوا ہے۔ ابھی تو آرائش و زیبائش کی بھی فکر نہیں ہے ؎

یاد ایام کہ خوبی سے خبر تجھ کو نہ تھی
سرمہ و آئینہ کی اور نظر تجھ کو نہ تھی
فکرِ آراستگی شام و سحر تجھ کو نہ تھی
زلفِ آشفتہ کی سُدھ دو دوپہر تجھ کو نہ تھی
شانہ تھا نابلد کوچۂ گیسو تیرا
آئینہ کاہے کو تھا حیرتیِ رو تیرا
(میرؔ)

مگر اسی دوران میں کچھ ایسا ہو گیا کہ وہ اپنے حُسن کے جادو سے واقف ہو گیا ؎

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا!
(حسرتؔ)

قیامت آگئی - اور یہ قیامت "قد آدم" ہوتی چلی گئی - اب وہی جو کل تک "غرورِ دلبری" سے نا آشنا تھا سراپا ناز بن چکا ہے - اب اُس کی بے ساختہ اداؤں میں ایک جھجک سی آگئی ہے ؎

اب انہیں اپنی اداؤں سے حجاب آتا ہے
چشمِ بد دُور دلہن بن کے شباب آتا ہے

(فانی)

اب اس کی جانب کون دیکھ سکتا ہے ؎

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں

(جلیل)

اب اس حُسن میں جو کل تک خوابیدہ تھا، احساسِ فتح مندی جاگ اُٹھا ہے - اس تصویر میں جو کل تک سادہ تھی شباب گہرا گلابی رنگ بھرتا جا رہا ہے - اب اسے دیکھنے والوں کا دل سراہئے - ہمارے شاعروں کی ہمت کی داد دیجئے، کس طرح "تصوّر" میں "تصویرِ جاں" کھینچ لائے ہیں - یہ اُس کے لب ہیں ؎

نازکی اُن لبوں کی کیا کہئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

اور یہ اُس کی آنکھیں ہیں ؎

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

اور یہ اُس کی پُوری تصویر ہے ؎

سر پر دو شالہ سرمئی
پیکر میں جوڑا اگرئی
لب سُرخ پنڈا چمپئی
کالی لٹیں گورا بدن (جوش)

اس زلفِ شب رنگ میں موتی کے علاوہ دل بھی پردئے ہوئے ہیں۔ اس زلف کی درازی اس قد کو بھی شرماتی ہے جسے دیکھ کر سرو خم کھاتا ہے ؎

بھرم کھل جائے ظالم تیری قامت کی درازی کا
اگر اس طرّۂ پرپیچ و خم کا پیچ و خم نکلے
(غالب)

کون ہے جو اس زلف کا اسیر نہیں ؎

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
سب اسی زلف کے اسیر ہوئے

اس کی خوشبو سے بادِ صبا کا دماغ معطر ہو جاتا ہے۔ اس کے "بگڑنے" میں بھی ایک "بناؤ" پایا جاتا ہے۔ اس کی "پُر اسرار خنک چھاؤں ہیں" ع

کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خم بہ خم کیا ہے

زندگی کی ساری راحت آسودہ ہے ؎

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اسکی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

(غالب)

اس "آفتِ جاں" کو دیکھئے جس کے ابرو کمان اور مژگاں ناوکِ بے پناہ ہیں جو برابر دل پر چلتے رہتے ہیں۔ مگر اس خوبی سے کہ پار نہ ہو جائیں۔ اسی لئے دل میں ایک مستقل خلش بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے نقش قدم "نسریں، بنفشہ، نسترن" ہیں جن پر "سجدہ صاحب نظراں" لازم ہے۔ یہ نقش قدم جس راہ پر بھی ملتے ہیں، اپنی دل آویزی کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں ؎

ابھی اس راہ سے کوئی گیا ہے
کہے دیتی ہے شوخی نقشِ پا کی (تسکین)

یہ قدم فتنۂ محشر کو جگاتے ہوئے اُٹھتے ہیں، دلوں کو پامال کرتے

ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ گردشیں اُن سے لپٹی رہتی ہیں۔ یہ جس زمین پر بھی ہوتے ہیں۔ اسے آسمان بنا دیتے ہیں۔ اسی نقشِ قدم پر سجدے کرتے ہوئے لوگ کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل جاتے ہیں۔ کچھ عجیب کشش ہے اس نقشِ قدم میں اور کچھ عجیب جادو ہے اس سرو رواں کی رفتار میں۔ جس طرف سے یہ آشوبِ جہاں گذرتا ہے لوگ نذر کے لئے ہاتھ پر سر رکھے کھڑے رہتے ہیں۔ نہ رکھے گا کون تم سے عزیز اپنی جان کو، اور کون ہے جو شوخیٔ رفتار کا نہیں قائل ہے۔ اسی چال کو یاد کر کے میر صاحب پکار اُٹھے تھے ؎

یاد آئی کسی کی چال ہمیں
ہم نشیں ہم چلے سنبھال ہمیں

یہ چال تقدیروں کو بدل دیتی ہے ؎
چلنی تو قدم یوں رکھتی تھی، دل جیسے کسی کے دھڑتے ہیں

شباب کے اس چلتے ہوئے جادو کی تصویر کشی کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ آفتاب، ماہتاب سب گرد ہیں۔ یہ حسن بے مثال ہے، نہ پھولوں میں یہ رنگ ہے نہ آئینے میں یہ صفا ؎

گل کو محبوب ہم قیاس کیا
فرق نکلا بہت جو باس کیا (میر)

اور ؎ رشکِ آئینہ ہے اس رشکِ قمر کا پہلو
صاف ادھر سے نظر آتا ہے اُدھر کا پہلو

(میر خلیق)

یہ مخمور، مدہوش، بدمست جوانی بستیوں کو تباہ اور دین وایمان کو غارت کردیتی ہے ؎

لایا ہے دل پر کتنی خرابی
اے یار تیرا حسن شرابی

(حسرت)

اس حُسن شرابی کی آرائش وزیبائش اور پوشش بھی کچھ کم "رہزنِ تمکین وہوش" نہیں ہے! ؎

پیراہن اُس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکس مے سے شیشہ گلابی

اس پیراہن کو عطر کی کیا حاجت ہوسکتی ہے۔ ع
خوشبوئے دلبری ہے جو اس پیرہن میں ہے

اسے پان اور مِسّی سے شوق ہے ؎

مِسّی آلود لب پر رنگ پاں ہے
تماشہ ہے تہِ آتش دھواں ہے

اور جب وہ پان کھا کر، مسی لگا کر، لاکھا جما کر گفتگو کرتا ہے، تو باتوں سے پھول جھڑتے ہیں، سازوں سے شعلے بلند ہونے لگتے ہیں

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

اور اس کی نرم گفتاری کا یہ عالم ہے ؎

رس کی بوندیں کہ نرم باتیں
آوازیں مالوے کی راتیں

(جوش)

اور اس کے سنگار کو بھی دیکھتے چلئے ؎

سامنے آئینہ تھا، مستی تھی
ان پہ اک شانِ خود پرستی تھی

(عزیز)

ادھر سنگار ہو رہا ہے، اور ادھر لوگوں کو انتظار ہے۔ اب سنگار ختم ہو، اور وہ برآمد ہو — دور دور سے چل کر لوگ اسے دیکھنے آئے ہیں۔ صبح سے شام ہو گئی، مگر ابھی تو صرف۔ دشنۂ مژگاں سرمے تیز ہوئے ہیں۔ ابھی تو آرائش جاری ہے ؎

انجمنِ ناز

آج آرائش گیسوئے دوتا ہوتی ہے
پھر مری جان گرفتارِ بلا ہوتی ہے

(اکبر)

رات ہو گئی .... آدھی رات ہو گئی .... مگر ع
دوش سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست

بارے شانہ ختم ہوا، اب زیورات کی باری آئی ؎
گریباں تھا تکمہ اک الماس کا
ستارہ تھا مہتاب کے پاس کا
وہ کرتی، وہ انگیا جواہر نگار
نیا باغ اور ابتدا کی بہار
جڑاؤ وہ بالے کہ بالے کا رشک
وہ موتی کے بالے کہ عاشق کا اشک
جڑاؤ دمکتی وہ چمپا کلی
رہے جس سے الماس کو بے کلی
جواہر سے بھنے کی ہیکل جڑی
کمر اور کوٹھے کے نیچے پڑی

(میر حسن)

جب یہ سنگار ہو چکا، تو ہر ایک کنیز کمر اور کولہے کو لچکاتی ہوئی اور کڑے کو چھڑے سے بجاتی ہوئی باہر آئی۔ وہ صرف دو لفظوں کا یہ پیام لے کر آئی تھی ؎

یہ آدھی رات کو اُن کا پیام آیا ہے
ہم آج آ نہیں سکتے اب انتظار نہ ہو

(ریاض)

اب سونے کا وقت آ گیا ہے۔ ع

چراغ بجھتے ہیں تدبیر خواب ہوتی ہے

مگر اسے ابھی نیند نہیں آ رہی ہے۔ سرہانے کچھ کتابیں رکھی ہوئی ہیں۔ جن میں ایک مجلد کتاب بھی ہے ؎

سرہانے دھری اک مجلد کتاب
ظہوری، نظیری کا کل انتخاب

(میر حسن)

اُس نے ایک کتاب اُٹھالی، اور پڑھنا شروع کر دیا۔ پڑھتے پڑھتے نرگسی آنکھیں بند ہونے لگیں؛ اور وہ سو گیا۔ مگر ؎

طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا
رنگ سونے میں چمکتا ہے طرحداری کا (حسرت)

چلئے، چھٹی ہوئی ــــ تمام امیدوں پر پانی پھر گیا .... آرزوئے دل، دل ہی میں رہ گئی ...

مگر پھر بھی آپ نے ان اشعار کے ذریعے سے اسے رواروی میں دیکھ تو لیا ــــ

آئیے، اب انہیں اشعار کے ذریعے سے .... ایک جھلک اس کی انجمن کی بھی دیکھ لیں۔ شاید باریابی ہو جائے، حالانکہ ؎

اس عمر میں کیا ہو گی ـــ مجھے ان کی حضوری
دروازے پہ لاکھوں ابھی جویائے شرف ہیں

(شوق قدوائی)

بہر حال چلئے، خواہ غالب کی طرح بعد میں یہی کہنا پڑے کہ

؎ اس انجمنِ ناز کی کیا بات ہے غالب
وہاں ہم بھی گئے اور تری تقدیر کو رو آئے

مگر اس جگہ یہ بھی نہ بھولئے کہ ؎

آسودگی کی روح تری انجمن میں تھی

آیئے، درباں کی نگاہ بچا کر اس بزم میں داخل ہوں ...
اب آپ چوکھٹ پر پہونچ گئے ہیں ـــ چوکھٹ کو بوسہ دیجئے، اور اندر آجائیے۔

انجمن ناز

یہ دیکھیے اگر، عنبر، اور عُود کی لپٹیں آ رہی ہیں۔ پھولوں سے ساری فضا بسی ہوئی ہے۔ جھاڑ و فانوس سے محفل بقعۂ نور بنی ہوئی ہے۔۔۔

ہر طرح کے لوگ کھچا کھچ بھرے ہوئے ہیں۔ بوالہوس، اہلِ نظر رقیبانِ روسیاہ، اور عاشقانِ باصفا، سب موجود ہیں۔ آنے والوں کا تانتا بندھا ہوا ہے۔ ہر شخص آگے ہی بیٹھنے کی کوشش کر رہا ہے اور بعضوں کو یہ شکایت ہے کہ وہ کہاں تک سرکتے جائیں۔ کچھ ایسے ہیں جو۔۔۔

جا ہی ڈھونڈتے رہ جاتے ہیں

اس انجمن میں ابھی بڑا شور و شر ہے۔ باتیں چھڑی ہوئی ہیں اپنی اپنی جاں بازی اور وفاداری کے دعوے کیے جا رہے ہیں۔ بلند آوازوں میں تکرار ہو رہی ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ابھی "وہ" نہیں آیا ہے۔

اسی لیے یہ سب لوگ آزادی کے ساتھ گفتگو کر رہے ہیں۔ اِدھر اُدھر آ جا رہے ہیں۔ باتوں کا سلسلہ جاری ہے۔

افسانہ از افسانہ می خیزد

کافوری شمعیں پگھل رہی ہیں۔ شمعوں کے گرد پروانے چکر

کاٹ رہے ہیں۔ مگر ابھی وہ شمع انجمن نہیں آیا، جس پر خود شمع پروانہ ہے ۔۔۔

یک بیک آمد کی اطلاع ہوتی ہے ۔۔۔ لوگ چُپ ہو جاتے ہیں نگاہیں جُھک جاتی ہیں، اور سینے میں دل دھڑکنے لگتے ہیں ؎

وہ زیب انجمن ہوا تو کوئی بولتا نہیں
معاشرانِ بزم کیا ہوئیں وہ گل فشانیاں

(جوش)

اب خراماں خراماں وہ آتا ہے۔ لوگوں کی سانس رک جاتی ہے۔ آج خلافِ معمول "مزاجِ یار" کچھ برہم نظر آتا ہے۔ وہ مسند سے لگ کر بیٹھ جاتا ہے۔ ہر طرف سناٹا ہے۔ پروانے شمعوں کو چھوڑ کر "جانِ انجمن" کے گرد آ چکے ہیں۔ اور وہ جانِ انجمن ایک ایسی تمکنت سے بیٹھا ہے کہ دیکھ کر گمان ہی نہیں یقین ہو جاتا ہے کہ موت و حیات اسی کے بس میں ہے ؎

بھنویں تنتی ہیں، خنجر ہاتھ میں ہے، تن کے بیٹھے ہیں

اس کے بیٹھتے ہی یہ انجمن پوری کائنات کو سمیٹ لیتی ہے، ایک ناقابلِ بیان کیفیت چھا جاتی ہے۔ ہر شخص مبہوت اور بے خود بیٹھا ہوا ہے۔ کسی کو کسی کی خبر نہیں۔ اب نہ آغاز ہے نہ انجام۔ ازل

انجمن ناز

ہے نہ ابد۔ زماں ہے نہ مکاں۔ سب کچھ گم ہوگیا ہے — بس ایک ہی وجود ہے اور باقی سارا عالم وہم و طلسم و گمان بن چکا ہے سامنے صرف ایک ہی حقیقت ہے — اور وہ ہے "حسن"! ؎

اب نہ کوئی نگاہ ہے اور نہ کوئی نگاہ میں
محو کھڑا ہوا ہوں میں حسن کی بارگاہ میں

(اصغر)

(سنہ ۱۹۵۶ء)